

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
ET
UNIVERSITÉ DE PARIS I, PANTHÉON-SORBONNE

L'HISTOIRE DE LA DOCUMENTATION DES ŒUVRES D'ART
DU 17^E AU 21^E SIÈCLE :
LES IMPACTS DES TECHNOLOGIES OPTIQUES ET NUMÉRIQUES SUR LES
PRATIQUES DOCUMENTAIRES DES GALERIES NATIONALES À LONDRES,
OTTAWA ET WASHINGTON D.C.

THÈSE
PRÉSENTÉE EN COTUTELLE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN MUSÉOLOGIE, MÉDIATION, PATRIMOINE

PAR
SHEILA KATHLEEN HOFFMAN

JUILLET 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à profondément remercier mes trois directeurs de thèse, Yves Bergeron et Jennifer Carter, professeurs à l'UQÀM ainsi que Dominique Poulot, professeur à Paris I-Panthéon-Sorbonne, sans qui rien n'aurait été possible. Je tiens à les remercier tous les trois pour leurs conseils astucieux, leur travail de relecture et leur soutien intellectuel et moral, mais surtout pour leur intelligence et leur grande culture qui étayaient cette recherche. C'était un des grands privilèges de ma vie à travailler avec vous trois.

À Yves Bergeron, j'adresse ma reconnaissance pour son support et son soutien constant, sa disponibilité et ses conseils avisés depuis le tout début du programme. Vous étiez une source de fortitude, de clarté et d'humanité pendant un processus difficile.

À Jennifer Carter, j'adresse ma reconnaissance pour son aide et sa disponibilité pour discuter des sujets complexes de notre domaine dans notre langue maternelle. Vous étiez un îlot de familiarité dans ce qui me semblait quelquefois une mer d'incertitude.

J'adresse également toute ma reconnaissance à Dominique Poulot, pour l'intérêt et le support qu'il a bien voulu accorder à mon travail ainsi que pour ses contributions à la profondeur de l'étude. La richesse de ses recherches dans les musées est une inspiration pour les miennes.

La recherche que j'ai effectuée, les conférences auxquelles j'ai assisté et surtout la capacité à poursuivre une cotutelle ont été rendues possible par le soutien du Gouvernement fédéral canadien à travers la Bourse d'études supérieures du Canada Vanier.

To my family and loved ones who supported me throughout the entire process, I give my undying appreciation for giving me this opportunity and address you in my authentic voice.

To my beloved husband, Bryce, my rock and my wellspring, who constantly encouraged and endlessly championed me, and whose conversation often inspired my thoughts: you have my enduring love and gratitude. And to my little sunshine, Connor: thank you for cheerfully bolstering my spirits. Your boundless optimism is contagious and your amazing creativity inspired me as well. The resulting degrees and the resulting person could never have been attained without you both.

To Shannon Perich, my dear colleague, friend, and source of constant personal and professional encouragement and enrichment, I thank you for your intelligence, wit and wisdom, and for all the profound discussions. This is all your fault.

To my colleagues at CurCom, especially James, Nathan, and Ellen: thank you for making me part of your team, for your professional encouragements and for the trust you have given me to apply some of this theory to our practice.

To Erin Bailey, I thank you for shaking me out of my stupor and setting me on the digital path all those years ago.

À mes rédactrices extraordinaires, Myriam Réty, Amélie VandeWynckle et Véronique Stahn, j'adresse mon appréciation sincère. Vos compétences et expertises ont profondément contribué à la lisibilité d'un texte qui implique deux continents, trois musées, quatre pays et cinq cent ans d'histoire, dans plusieurs domaines ésotériques et en deux langues.

À ceux qui m'ont donné leur entière disponibilité et la générosité de leur temps, je vous adresse ma reconnaissance profonde. À la *National Gallery of Art* à Washington D.C. : Anne Halpern, Barbara Bernard, Elizabeth Walmsley, Jean Henry, et Bert Marshall. À la *National Gallery of Canada* : Sue Legasi, Greg Spurgeon, Cheryl Gagnon, Peter Trepanier, et Cyndie Campbell. À la *National Gallery, London* : Alan Crookham, Gillian Essam, Ceri Brough et Naomi Lewis.

Plus généralement, je remercie toutes les personnes qui m'ont donné généreusement de leur temps pour répondre à toutes mes questions concernant leurs domaines d'expertises : Lenore Sarasan, Jane Sledge, Neal Johnson, Suzannah Fabing, Sydney Hart, Cornelia King, Morgan Little, Julia McCarthy, et Danielle Uchitelle.

Un merci très spécial à mes collègues, amies et complices, Vanessa Ferey et Julie-Anne Côté, qui ont vécu avec moi la cotutelle canado-parisienne et qui m'ont fait cadeau de leurs conseils et de leur amitié.

Finalement, à toutes les autres personnes qui ont participé de près ou de loin à la réalisation de ce travail, je vous remercie.

DÉDICACE

À Bryce, Connor et Shannon,
mes plus profondes reconnaissances
pour votre soutien
et vos encouragements

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES CITÉES DANS LE TEXTE	xiv
LISTE DES TABLEAUX	xvi
LISTE DES ABRÉVIATIONS	xvii
RÉSUMÉ	xx
INTRODUCTION	xxii
CHAPITRE I	
PROBLÉMATIQUE.....	1
1.1 Origine du sujet et problématique de recherche	1
1.2 Objectifs de la recherche	5
1.3 Questions principales et l'importance de la recherche	8
1.4 Organisation de la recherche et de la thèse	9
1.5 Délimitation du sujet	9
CHAPITRE II	
MÉTHODOLOGIE	11
2.1 Choix et raisonnement de la méthode	11
2.2 Choix et légitimation des terrains	13
2.2.1 Autres critères de sélection	15
2.2.2 Difficultés rencontrées	15
2.3 Collecte et analyses de documents et de données	17
2.3.1 Matériel écrit et visuel	17
2.3.1.1 Rapports annuels	17
2.3.1.2 Les politiques et procédures (officiel et non-officiel)	19
2.3.1.3 Dossiers des œuvres	21
2.3.1.4 Catalogues de la collection	24

2.3.2	Entretiens semi-directifs	24
2.3.2.1	Recrutement	25
2.3.2.2	Participation	27
2.3.3	Sommaire	28
2.4	Les biais possibles	29

CHAPITRE III

CHAPITRE II		
CADRE THÉORIQUE ET CONTEXTUEL		31
3.1	Approches théoriques	35
3.1.1	La documentation	35
3.1.1.1	La documentation générale et la classification de l'information et de la connaissance	35
3.1.1.2	La documentation muséale	41
3.1.1.3	L'objet muséal et l'œuvre d'art	46
3.1.2	La perception	49
3.1.3	La connaissance	56
3.2	Approches historiques	58
3.2.1	La démocratisation de la connaissance et de la culture	59
3.2.2	L'essor des technologies de l'information et de la communication aux musées	61
3.2.3	Les problèmes de l'application des technologies numériques à la documentation muséale	64

CHAPITRE IV

CAS D'ÉTUDE N°1 : LA <i>NATIONAL GALLERY, LONDON</i>		70
4.1	Le contexte historique de la documentation en Angleterre : Les modèles muséaux bourgeois et élitistes de la documentation des collections avant l'établissement de la <i>National Gallery, London</i>	71
4.1.1	Le premier modèle muséal – scientifique et démocratique	73
4.1.1.1	Les musées Tradescant et Ashmolean – le catalogage en tant que statut social et légal	75
4.1.1.2	La Royal Society – le catalogage pour documenter la connaissance collective	87
4.1.1.3	Le British Museum – représentations de l'identité nationale ...	97

4.1.2	Le modèle élitiste des collections d'art privées – nouvelles pratiques et nouveau vocabulaire	104
4.2	La fondation de la <i>National Gallery, London</i> et le développement de la pratique de la documentation	121
4.2.1	La naissance de la <i>National Gallery, London</i> , de 1824 à 1835 – entre les goûts élitistes et les motifs démocratiques	122
4.2.1.1	L'enquête de 1835 - les beaux-arts sous contrôle du public	130
4.2.1.2	Les Commissions des années 1850	133
4.2.2	La <i>Treasury Minute</i> de 1855 – la reconstitution de la <i>National Gallery, London</i> sous Eastlake	138
4.2.3	Après Eastlake, de 1865 à 1900 – le retour au contrôle des nobles	142
4.2.4	Le nouveau siècle et les Guerres mondiales – la dissipation des anciennes tensions	146
4.2.5	L'après-guerre – une période de coopération, de récupération et de fortification	151
4.2.6	Les années 1990 – l'entrée en vigueur des technologies numériques	157
4.2.7	Le 21 ^e siècle – les échos des anciennes tensions à l'égard des nouveaux formats	161
4.3	L'état de la documentation à la <i>National Gallery, London</i>	165
4.4	Observations générales sur l'institution	171
 CHAPITRE V		
	CAS D'ÉTUDE N ^o 2 : LA <i>NATIONAL GALLERY OF CANADA</i>	180
5.1	Le contexte historique de la documentation en Canada – Le patrimoine de la documentation des collections en Canada avant l'établissement de la <i>National Gallery of Canada</i>	184
5.1.1	Les cabinets religieux – fondation de la documentation de la culture au Canada	185
5.1.2	Un contraste et une convergence des cultures	189
5.1.3	Les <i>Mechanics Institutes</i> – le modèle muséal ancré dans les sciences	194
5.1.4	Le premier modèle muséal national	197
5.2	La fondation de la <i>National Gallery of Canada</i> et le développement de la pratique de la documentation	199
5.2.1	Les premiers efforts de la documentation à la <i>National Gallery of Canada</i> – l'approche amatrice	204
5.2.2	Le début de la professionnalisation en 1907	209

5.2.3	Le rayonnement national – la reproduction d’art, forme d’éducation	213
5.2.4	L’accroissement post-guerre de la <i>National Gallery of Canada</i>	219
5.2.5	Musées nationaux du Canada	223
5.2.6	L’inventaire national et l’établissement du Réseau canadien d’information sur le patrimoine	226
5.2.7	La documentation à la <i>National Gallery of Canada</i> après le Réseau canadien d’information sur le patrimoine	234
5.2.8	Loi sur les musées de 1990	236
5.3	L’état de la documentation à la <i>National Gallery of Canada</i>	243
5.4	Observations générales sur l’institution	249

CHAPITRE VI

CAS D’ÉTUDE N^o 3 : LA *NATIONAL GALLERY OF ART*, WASHINGTON, D.C. 255

6.1	Le contexte historique de la documentation aux États-Unis – le patrimoine des « arts » et des « musées » au sein des pratiques documentaires des premières collections Américaines	259
6.1.1	« L’art » au contexte colonial américain	261
6.1.2	La documentation aux premiers musées américains	266
6.1.3	La frontière américaine – la documentation d’une identité nationale	275
6.1.4	Une identité nationale sans subvention fédéral	278
6.1.5	Un modèle américain émergent – le <i>Smithsonian Institution</i> et les premiers musées des beaux-arts aux États-Unis	280
6.2	La fondation de la <i>National Gallery of Art</i> et son développement de la pratique de la documentation	290
6.2.1	« La dernière instance » – l’établissement de la <i>National Gallery of Art</i>	290
6.2.2	Le premier moment possible – les États-Unis entre-deux-guerres	296
6.2.2.1	Un nouveau statut international	297
6.2.2.2	Une nouvelle capacité de la technologie	299
6.2.3	L’établissement des priorités et procédures à la <i>National Gallery of Art</i> , de 1938 à 1941	303
6.2.3.1	Le <i>Publications Fund</i> – le service national par rapport aux reproductions mécaniques	306
6.2.3.2	Les premières politiques et procédures – la documentation au service de la valeur financière	313

6.2.4	« Automatisation » à la NGA – les décennies 1960 et 1970	318
6.2.5	La création du <i>Department of Curatorial Records</i> , 1983	323
6.2.6	L'évolution de la <i>Division of Records and Loans</i> , 1984	326
6.2.7	La <i>National Gallery of Art</i> en ligne	331
6.3	L'état de la documentation à la <i>National Gallery of Art</i>	332
6.4	Observations générales sur l'institution	335

CHAPITRE VII

SYNTHÈSE ET DISCUSSION	340
------------------------------	-----

7.1	Observations générales sur les similarités dans l'évolution de la documentation parmi les cas d'étude	340
7.1.1	Les catalogues	341
7.1.2	Les illustrations	345
7.1.3	La professionnalisation et la systématisation	347
7.1.4	La restauration	351
7.1.5	La photographie	359
7.1.6	L'automatisation	363
7.1.7	Sommaire des observations sur les similarités dans l'évolution de la documentation parmi les cas d'étude	369
7.2	Observations générales sur l'emploi des technologies dans les musées d'art pour la documentation des œuvres d'art	371
7.2.1	Les instruments optiques	372
7.2.2	Les technologies numériques	375
7.2.3	Observations générales sur la documentation analogue et numérique des œuvres d'art	383
7.3	Observations finales sur l'état de documentation des œuvres d'art	384
7.3.1	Les dissociations qui perdurent encore de nos jours	384
7.3.2	Les données statiques	388
7.3.3	Un rôle bien précis	391

CHAPITRE VIII

SOMMAIRE DES OBSERVATIONS.....	394
--------------------------------	-----

8.1	Les tensions continues entre les modèles anglais de musée et de galerie	394
8.2	La domination croissante du modèle musée au sein de l'hybride de galerie nationale	399

8.2.1	L'accent sur la science et l'industrie pour soutenir le modèle musée	400
8.2.2	La documentation, descendant du modèle musée	404
8.2.3	L'accent sur la sensibilisation et l'éducation comme évidence favorisant le modèle musée	406
8.2.4	Les <i>Trustees</i> , dérivés du modèle galerie, maintenant en service au modèle musée	409
8.2.5	Sommaire des observations	412
8.3	Les conséquences pour le domaine	415
8.4	Les implications pour le domaine	418
8.5	Les recommandations – comment enrichir et rendre plus robuste la documentation et numérisation des œuvres d'art	420
8.5.1	L'enrichissement des données saisies par les pratiques de documentation	421
8.5.2	La redéfinition de « documentation » et de « numérisation »	430
8.5.3	Le système de la gestion des collections muséales comme moyeu central	431
8.5.4	Sommaire des recommandations	434
8.6	Pistes de recherche	435
8.6.1	Les manifestations en ligne des données sur les collections	436
8.6.2	La documentation des objets culturels dans les domaines connexes	436
8.6.3	Autres modèles muséaux	441
8.6.4	La documentation numérique radicale	442
CONCLUSION GÉNÉRALE		445
APPENDICE A.....		451
LISTE DES DOCUMENTS CONSULTÉS AUX ARCHIVES DE CHAQUE GALERIE PARTICIPANTE		
APPENDICE B.....		453
FORMULAIRE DE CONSENTEMENT À PARTICIPER DANS LA RECHERCHE		
APPENDICE C.....		458
LISTE DES PARTICIPANTS À LA RECHERCHE		
APPENDICE D		460
QUESTIONNAIRE DE RECHERCHE		

APPENDICE E	464
TRANSCRIPTION DES NOTES DE RÉUNION AVEC ALAN CROOKHAM, <i>RESEARCH CENTER MANAGER, NATIONAL GALLERY, LONDON</i>	
APPENDICE F	466
ENTRÉE POUR L'ARTISTE BAROCCI DANS LA <i>DESCRIPTIVE AND HISTORICAL CATALOGUE OF THE PICTURES IN THE NATIONAL GALLERY : WITH BIOGRAPHICAL NOTICES OF THE PAINTERS, 1847, PP. 18-21</i>	
APPENDICE G	470
TRANSCRIPTION DE L'ENTREVUE AVEC GILLIAN ESSAM, ANCIEN <i>COLLECTIONS INFORMATION MANAGER, NATIONAL GALLERY, LONDON</i>	
APPENDICE H	493
LISTE DES DOSSIERS D'ŒUVRES CONSULTÉS À LA <i>NATIONAL GALLERY, LONDON</i> ET DESCRIPTION DE LEURS CONTENUS	
APPENDICE I	498
TRANSCRIPTION DE L'ENTREVUE AVEC GREG SPURGEON, ANCIEN CHEF DE LA GESTION DES COLLECTIONS, <i>NATIONAL GALLERY OF CANADA</i>	
APPENDICE J	517
LISTE DES DOSSIERS D'ŒUVRES CONSULTÉS À LA <i>NATIONAL GALLERY OF CANADA</i> ET DESCRIPTION DE LEURS CONTENUS	
APPENDICE K	521
TRANSCRIPTION DE L'ENTREVUE AVEC JANE SLEDGE, ANCIENNE DIRECTRICE ADJOINTE DES SERVICES DES MUSÉES POUR LE RÉSEAU CANADIEN D'INFORMATION DU PATRIMOINE	
APPENDICE L	537
PAGES EXEMPLAIRES TIRÉES DU <i>COLLECTIONS DATABASE ENTRY MANUAL</i> DE LA <i>NATIONAL GALLERY OF CANADA, 1986</i>	
APPENDICE M	540
LISTE DES DOSSIERS D'ŒUVRES CONSULTÉS À LA <i>NATIONAL GALLERY OF ART</i> ET DESCRIPTION DE LEURS CONTENUS	
APPENDICE N	543
TRANSCRIPTION DE L'ENTREVUE AVEC ANNE HALPERN, <i>MUSEUM SPECIALIST, DEPARTMENT OF CURATORIAL RECORDS, NATIONAL GALLERY OF ART</i>	
APPENDICE O	571
TRANSCRIPTION DE L'ENTREVUE AVEC SUZANNAH FABING, ANCIEN <i>HEAD OF CURATORIAL RECORDS AND LOANS, NATIONAL GALLERY OF ART</i>	

APPENDICE P	590
FICHE DESCRIPTIVE DU LOGICIEL « LEONARDO »	
APPENDICE Q	592
TRANSCRIPTION DE L'ENTREVUE AVEC NEAL JOHNSON, ANCIEN <i>CHIEF OF DIGITAL OUTREACH</i> , NATIONAL GALLERY OF ART	
APPENDICE R	613
TRANSCRIPTION DE L'ENTREVUE AVEC ELIZABETH WALMSLEY, <i>HEAD OF PAINTINGS CONSERVATION DEPARTMENT</i> , NATIONAL GALLERY OF ART	
APPENDICE S	621
TRANSCRIPTION DES NOTES DE LA RENCONTRE AVEC NAOMI LEWIS, <i>REGISTRAR</i> , NATIONAL GALLERY, LONDON	
APPENDICE T	622
TRANSCRIPTION DE L'ENTREVUE AVEC BARBARA BERNARD, <i>VISUAL SERVICES COORDINATOR</i> , NATIONAL GALLERY OF ART	
APPENDICE U	631
TRANSCRIPTION DE L'ENTREVUE AVEC ALBERT « BERT » MARSHALL, <i>CONSERVATOR ET CONSULTANT POUR « CONSERVATION SPACE »</i>	
BIBLIOGRAPHIE	641
GLOSSAIRE	775

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
4.1	Frontispice du catalogue de la collection Tradescant, 1656 79
4.2	Table de matières (extrait), <i>Musaeum Tradescantianum</i> , 1656 81
4.3	Descriptions des peintures, pp. 40-41, <i>Musaeum Tradescantianum</i> , 1656 82
4.4	Catalogue de la Société Royale, 1 ^{ère} partie, 1681 91
4.5	<i>Table 1, Musaeum regalis societatis</i> , 1681 93
4.6	<i>Part IV, Of Mechanicks</i> , p. 375, <i>Musaeum regalis societatis</i> , 1681... 94
4.7	<i>Templa Druidum, Survey of Avebury</i> , p. n3, <i>Monumenta Brittanica</i> , 1665-1693 95
4.8	<i>Schem. XXXIV ("The Flea")</i> , <i>Micrographia</i> , 1665 96
4.9	Descriptions de objets de la collection, dans <i>General contents of the British Museum...</i> , p. 8, 1762 101
4.10	Descriptions des antiquités, dans <i>Synopsis of the contents of the British Museum...</i> , p. 86, éd. 1809 103
4.11	Descriptions des œuvres de la collection du Louvre, dans <i>An account of some of the statues, bas-reliefs, drawings and pictures</i> , p. 6, 1722 107
4.12	Figure 4.12 : Descriptions des œuvres de la collection de la Belvedere House, dans <i>The English Connoisseur...</i> , p. 12, 1766 113

4.13	Descriptions des œuvres de la collection Walpole, dans <i>Aedes Walpolianae</i> , p. 38, 1752	116
4.14	Exemple, entrée au <i>Manuscript Catalogue</i> , commencé c.1860	141
4.15	Page exemplaire de l'inventaire générale de 1907	147
5.1	Liste des œuvres contribués, en annexe du Rapport annuel de la NGC 1884, p. 369	206
6.1	Page du dossier d'inventaire d'Edward Finley, quand il était secrétaire pour Mellon	295
7.1	Dossier manuscrit sur les œuvres dans la collection, indiquant la condition et les traitements de restauration suivant les Enquêtes de 1835 et de 1855	353

LISTE DES TABLEAUX

Tableau
Page

7.1	Tableau synthèse des étapes générales du développement de la documentation aux institutions étudiées	382
-----	--	-----

LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES (USAGE GÉNÉRAL ET RELATIF AUX INSTITUTIONS ÉTUDIÉES)

Usage général :

ARLIS	Art Libraries Society of North America
CDWA	Computerized Description of Works of Art
CIDOC	Comité international pour la documentation
CIMI	Computer Interchange of Museum Information
CMS	Content Management System [pour les sites Web] ; parfois Collection Management System [pour collections muséales]
CRM	Computer Reference Model
DAM	Digital Asset Management
EDM	Europeana Data Model
ICOM	Conseil International des Musées
ICOFOM	Comité International pour la Muséologie
ISO	International Standardisation Organisation
LAM	Libraries Archives Museums
LIDO	Lightweight Information Describing Objects
LODLAM	Linked Open Data Libraries Archives Museums
MDA	Museum Documentation Association
MESL	Museum Educational Sight Licensing
<METS>	Meta Encoding Transmission Standard
<MODS>	Metadata Object Description Schema
OSCI	Online Scholarly Catalogue Information
PC	Personal Computer
RDb	Relational Database
RDF	Resource Descriptive Framework
SGML	Standard Generalized Markup Language
SQL/DS	Structured Query Language/ Data System

TEI	Text Encoding Initiative
TIC	Technologies de l'information et des communications
TMS	The Museum System
ULAN	Union List of Artist Names
UNESCO	United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization
URI	Uniform Resource Locator
URI	Uniform Resource Identifier
XML	eXtensible Markup Language

Relatif à la Grande Bretagne:

MARC	Methodology for Art Restoration in Colour (non Machine Readable Cataloguing)
NGL	National Gallery, London
VASARI	Visual Art System for Archiving and Retrieval of Images
VERMEER	Virtual Masterpieces for Education, Exploration and Research
WISEUM	Virtual Museum International

Relatif au Canada:

ARC	Académie royale des arts du Canada
CHIN	Canadian Heritage Information network (voir RCIP)
CMA	Canadian Museums Association
FoRTH	Foundation for Research and Technology – Hellas
MAP	Museum Assistance Program
MNC	Musées nationaux du Canada
NGC	National Gallery of Canada
PARIS	Pictorial and Artifact Retrieval Information System
PIN	Programme d'inventaire nationale

RCIP Réseau canadien d'information sur le patrimoine (voir CHIN)

Relatif aux États-Unis:

AAM	American Alliance of Museums
AAMD	Association of Art Museum Directors
AASLH	American Association of State and Local History
AIC	American Institute for Conservation
CASVA	Center for the Advanced Study of Visual Art
DARPA	Defense Academy Research Projects Agency
DCR	Department of Curatorial Records
DRL	Division of Records and Loans
LEONARDO	1 ^{ère} base de données relationnelle unique à la NGL
MARC	Machine Readable Catalogue
The Met	Metropolitan Museum of Art
MFA, Boston	Museum of Fine Arts, Boston
MICA	Maryland Institute College of Art
MPP	Museum Protocol Project
NASM	National Air and Space Museum
NGA	National Gallery of Art
(N)MAI	(National) Museum of the American Indian
OCLC	Online Computer Library Center
RKD	Rijksbureau Kunsthistorische Documentatie
SELGEM	Self Generating Master (an early information management computer system invented, developed, and distributed at the Smithsonian)
USC	University of Southern California
WPA	Works Progress Administration

RÉSUMÉ

Cette thèse examine les convergences et divergences au long de l'histoire de la documentation muséale au sein de trois galeries nationales en Angleterre, au Canada et aux États-Unis. Elle met en évidence la similitude des expériences et l'évolution de trois études de cas, découlant d'un modèle commun et émanant plus particulièrement de la pratique dans deux types d'institutions particulières apparues en Angleterre au 17^{ème} siècle : les musées publics, fondés sur les principes scientifiques et populistes, et la galerie privée, ancrée dans des traditions élitistes. Les galeries nationales étudiées et comparées constituent un modèle hybride, en conflit avec ces deux formats antagonistes, mais leurs similitudes les plus frappantes résident dans l'évolution de leurs pratiques respectives de la documentation des œuvres d'art. Des premiers documents écrits (catalogues et livres) aux illustrations imprimées, en passant par la systématisation et l'automatisation des archives, on observe une domination croissante du modèle de musée, mesurée par l'attachement aux valeurs scientifiques et démocratiques et la difficulté persistante dans la documentation des œuvres d'art. La lutte continue pour intégrer véritablement la technologie dans la documentation des œuvres d'art trahit l'héritage difficile entre deux modèles antagonistes. Pour mieux comparer les trajectoires de chacun, cette étude s'intéresse à la documentation muséale dans un sens plus large, en prenant également en compte le traitement des images (les illustrations et les photographies) et la restauration qui, dans chaque institution, ont été séparés en départements distincts de l'enregistrement des collections traditionnelles.

Cette étude démontre que les progrès des technologies numériques et leur implémentation dans le domaine des sciences humaines ont constitué une étape cruciale à laquelle on pouvait s'attendre dans la mesure où s'opèrent des changements importants en matière de pratiques et qu'émergent de nouvelles façons de considérer ou de définir les collections, les images, les œuvres et, finalement, la documentation. Alors que les moyens d'enregistrer les données ont évolué, rien n'indique, dans nos études de cas, que la technologie numérique ait changé fondamentalement le type de donnée enregistrée, la façon dont les objets sont documentés, la philosophie directrice ou leur définition. Tout au long des trajectoires uniques à chacune de nos institutions d'étude de cas, il y a peu de preuves que les technologies optiques ou numériques ont eu des répercussions importantes sur les méthodologies ou les philosophies de la documentation des œuvres d'art. Au contraire, on observe que la documentation, bien qu'elle ait pris une forme numérique, repose toujours sur une approche minimale de

recueil de données, sur un groupe restreint de personnes habilitées à collecter et à saisir les données, et sur un accès limité à ces données. Ceci démontre l'omniprésence continue d'une perspective analogue dans la philosophie et les pratiques documentaires, même si les méthodologies ont adopté les outils numériques. Tout en reconnaissant que des raisons importantes existaient pour empêcher la modification de ces méthodologies, cette recherche a renforcé l'argument pour une redéfinition de la documentation des œuvres d'art afin de repenser ses stratégies et ses philosophies directrices, pour poser un nouveau regard sur la recherche dans les collections et pour élargir l'intégration des technologies numériques dans ces processus.

MOTS CLÉS : documentation, numérisation, muséologie, musée, galerie, beaux-arts, œuvre d'art

INTRODUCTION

En cette ère du numérique, le modèle documentaire muséal et, en particulier, celui du musée de beaux-arts, forcément centré sur l'objet matériel (Ribeiro, 2007, p. 117), est confronté à l'obsolescence : il évolue peu et incorpore les technologies de l'information sans vraie reconnaissance de leurs potentiels. Plusieurs musées ont feint une transformation technologique par l'adoption de nouvelles technologies numériques mais l'usage, qui se manifeste principalement dans des tâches traditionnelles remplies grâce à un nouvel outil ou par la simulation plus ou moins réaliste des formes physiques dans un environnement numérique, indique une compréhension prénumérique des technologies numériques. (Doueïhi, 2011, *passim*) En réalité, derrière ces efforts, mais d'une manière beaucoup plus évidente encore, la documentation des objets artistiques révèle une pratique qui viens de la passée, car elle est liée au monde physique (*Ibid.*) et à la réalité observable (Desvallées, 1994, p. 89), ainsi que mal adaptée aux environnements immatériel et numérique. Tandis que les technologies d'investigation scientifique ont connu plusieurs révolutions dans les domaines optique et numérique depuis l'établissement des musées – le développement et la popularisation du microscope et du processus photographique, l'apparition du photocopieur, l'invention de l'ordinateur numérique et électronique, l'expansion de l'Internet et l'introduction du « big data » –, la pratique documentaire au sein des musées de beaux-arts est demeurée nettement figée. La lenteur avec laquelle les technologies optiques et numériques est entrée dans la documentation muséale est bien démontrée par l'usage encore hésitant de technologies devenues entre temps anciennes.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

1.1 Origine du sujet et problématique de recherche

Les contours du champ de recherche sur les relations entre la pratique documentaire des musées et les impacts de la technologie commencent à se dessiner à l'époque des Lumières et continuent de se définir actuellement. Pendant l'âge des Lumières, une prise de conscience et un intérêt pour la création de connaissance par la méthode scientifique ont grandi, en priorisant la réalité perceptible par la vision humaine. (*Ibid.*) La création des premiers musées scientifiques et publics a vu se manifester les principes des Lumières (Bennett, 1995, *passim* ; Poulot, 2000, pp. 146-148 ; 2005, p. 8) et la documentation muséale était le principal dispositif des connaissances concernant les objets. (Browne Goode, 1896)

Dans les musées scientifiques et historiques, la représentation des « types » donnait son importance aux spécimens et artefacts, selon le système linnéen (Hooper-Greenhill, 1992, pp. 138-139, 154) et la pratique documentaire pour ceux-ci était évidente. Les spécimens étaient des objets-témoins. Leur fonction de témoignage d'autres époques et d'autres peuples devenait importante d'exposer dans les musées. (Gabus, 1975, p. 27) La documentation des spécimens visait donc à sonder et à relever des rapports comme processus de familiarisation et de création de la connaissance. Au même titre, l'objet ethnologique – l'artefact – était « entendu

comme document » et l'ethnologue (selon le modèle maussien) devait accorder « une importance encore plus grande à la documentation accompagnant ces objets : numérotation, inventaire, titre, explication de l'objet, dessins, photos, mise en contexte, y compris ce qui concerne leur maniement, figurent comme des données essentielles pour l'ethnologue. » (Mairesse et Deloche, 2011, p. 394)

Par contraste, la pratique documentaire des musées de beaux-arts, où la philosophie était fortement caractérisée par une vénération intense de l'œuvre d'art unique, était très différente du cas des spécimens ou des artefacts entendus comme représentations, types, ou documents. Au contraire, la quête de la familiarité était indésirable car opposée à la distance et de la révérence. « Art museums constitute the most elaborately articulated instance of decontextualization as a strategy of power. » (Sherman, 2003, p. 123, en citant Adorno) Au lieu d'avoir pour objectif de saisir et d'agrandir l'ensemble des dimensions des spécimens comme objets-témoins, ou des artefacts comme objets-documents, la documentation des œuvres d'art était une proposition fondamentalement antagoniste. Nécessaire du point de vue archivistique et juridique, la documentation comme forme de reproduction, représentation et réduction, était presque insupportable du point de vue de l'historien de l'art, partisan du « mythe de la prééminence des choses » en relation aux « idées, théories et mots ». (Brown, 2001, cité par Poulot 2013, p. 30) Historiquement liées aux idéaux de la « beauté » et de la « vérité », l'étude de l'art et ainsi la perception de l'art, constituaient un geste moral, vertueux, et donc quasi-religieux. (Stankiewicz, 1984, *passim*) La production de l'art, l'œuvre, et sa contemplation transcendaient le monde physique en donnant accès aux pensées les plus hautes. Au contraire, la documentation s'adressait principalement à la matérialité des objets et aux aspects physiques perçus par l'œil, même si c'est les aspects immatériels qui rendent une œuvre d'art méritoire. C'est l'authenticité et l'originalité qui induisaient une réponse révérencielle et cet effet culturel, l'« aura », ne pouvait pas être reproduit par une seule

description documentaire d'un objet, ni par des photographies archivistiques. La documentation risquait donc de faire perdre leur distance et leur valeur culturelle aux œuvres artistiques en les rendant impotentes.

La pratique documentaire traditionnelle, qui est le résultat de ces antagonismes, a été tolérée sous une forme la plus réduite possible et résistante à l'évolution – une pratique « fermée ». (Cameron et Mengler, 2009, pp. 190-191) Cette étude vise à étudier profondément la définition de « documentation » au sein des musées des beaux-arts, mais afin d'ancrer la discussion sur cet sujet dans une définition commune, on constate ici que les pratiques courantes de la documentation souvent inclus : la saisie des informations identifiants (les catégories les plus communs sont le nom de l'artiste, ses dates d'existence, sa nationalité, le titre de l'œuvre, la date de création, les dimensions, et les matériaux), les conditions d'acquisition (où acheté, le prix, ou le nom du donateur), et l'histoire de l'œuvre (y compris son histoire d'exposition, sa provenance et les titres des livres où l'œuvre est mentionné ou illustré). De plus, il est courant de prendre des photographies pour documenter et, garder à jour les mouvements et la valeur financière pour l'assurance. Enfin si possible pour un musée, on commande aussi un rapport sur la condition d'un œuvre et les traitements de restauration potentiels. Il faut noter également que, selon le chapitre consacré à « La recherche » dans *La Dictionnaire encyclopédique de la muséologie*, la documentation constitue le premier niveau de la recherche au musée (Bergeron et Davallon, 2011).

Peut-être cette liste des actions documentaires semble suffisante, mais ce dispositif principal des connaissances (Browne Goode, 1896) dans les musées de beaux-arts a fétichisé et dissimulé toute l'information et les données rassemblées (Anderson, 1999, p. 156 ; Coburn et Baca, 2004, p. 14 ; Foster, 1996, p. 27 ; Marty, 2012, p. 29) et a manqué également d'inclure certains documents oraux et écrits. Classés plus comme « médiations », la documentation quotidienne (les résultats des recherches des

conservateurs et tout ce qu'ils savaient ou ont écrit) n'était pas nécessairement gardé, au risque de remplacer l'œuvre elle-même par une médiation de l'œuvre – une tradition quasi-orthodoxe pour éviter l'hérésie iconoclaste.

De nos jours, l'altérité de l'art est remise en question et critiquée pour son élitisme. Ceux qui proposent la « culture matérielle » comme alternative cherchent à éliminer ces fondements préjudiciables et à mettre sur un même plan d'égalité toutes les formes de culture et tous les « objets » (terme généraliste et égalitaire) de tous les types de musées. Malgré les générations passées qui ont théorisé l'objet muséal, la pratique muséale – c'est-à-dire les gestes quotidiens accomplis dans les musées – démontrent la domination de l'objet vénéré plutôt qu'une existence de l'objet comme une sorte d'illustrateur ou de sémiophore. (Starn, 2005, p. 80)

L'art persiste à posséder une unicité intentionnelle et une séparation délibérée. Et tandis que l'objectif de cette recherche porte sur la transmédiation des aspects physiques et immatériels des objets muséaux en utilisant les appareils numériques, les œuvres d'art présentent des problèmes plus complexes que les spécimens ou les artefacts. Généralistes et égalitaires ou non, les concepts d'objets et leur documentation sont fondés à partir d'un modèle d'investigation et de production de connaissance qui vient d'un principe scientifique maintenant ancien, qui s'est depuis longtemps élargi et a évolué. Bien que, de nos jours, la documentation muséale se place dans un environnement numérique, son évolution continue d'être freinée par une mentalité prénumérique et ancrée aux idéaux anciens qui s'appuient sur la réalité observable. Elle est aussi déstabilisée par la technologie. Telle quelle, la documentation muséale est incapable de recueillir ou de fournir des données assez nombreuses pour répondre aux demandes d'une société préoccupée par l'accès à l'information (Lyotard, 1984, *passim* ; Rifkin, 2002) et pour soutenir la création ou la transmission des nouvelles connaissances à l'ère du numérique. Inquiets de

compromettre leurs rôles de gardiens d'un patrimoine culturel et d'« entrepôts » de leurs connaissances associées (Cannon-Brookes, 1992, p. 116), les musées n'ont pas su profiter des potentialités de la technologie pour atténuer ce manque des données. (Antonini, 2012 ; Collinson, 2001 ; Negroponte, 1995 ; Zorich, 2012) Pour mieux comprendre si les technologies de l'information et de la communication (les TIC) peuvent aider à résoudre les tensions traditionnelles au cœur des musées d'art, « we need to locate the discourses and narratives that crystallize around the reference to objects, without losing sight of their material nature. » (Poulot, 2013, p. 33) Comme telle, la pratique documentaire des musées de beaux-arts présente un contexte et un angle d'approche uniques.

1.2 Objectifs de la recherche

L'objectif principal de la présente étude est de s'interroger, par le biais de trois études de cas, sur les impacts des technologies optiques et numériques sur la pratique documentaire des musées de beaux-arts et les conséquences pour l'objet d'art, afin de participer au débat scientifique actuel concernant les rôles et les effets des TIC. Plus spécifiquement, dans le contexte des galeries nationales, il s'agit d'analyser la pratique historique vis à vis des bouleversements technologiques numériques et optiques et des stratégies actuelles des acteurs et domaines liés au secteur patrimonial, en particulier lorsque ces stratégies se concrétisent sous forme de documentation imprimée ou numérique.

Cette thèse est conçue d'abord sous l'angle de la muséologie¹, en tenant compte du fait qu'il existe des distinctions entre la muséologie et l'histoire de l'art, les deux perspectives prédominantes dans les musées de beaux-arts quant à la documentation.

¹ En tenant compte également du fait qu'il existe plusieurs définitions de « muséologie » aussi bien que des « *Museum Studies* » aux régions anglophones.

La muséologie se préoccupe de la compréhension de l'histoire et des enjeux du domaine. L'histoire de l'art s'occupe de l'expertise des œuvres et de leurs créateurs, des périodes et des histoires. De plus, l'histoire de l'art, elle a une vie en dehors du musée où les chercheurs/participants étudient, écrivent et partagent leurs points de vue de manière publique. Il y a plusieurs constructions acceptées de l'histoire de l'art. Je vais reconnaître beaucoup des grands penseurs et leur influence est perceptible de temps en temps dans l'évolution des institutions muséales qu'on considère ici. Mais bien que cette thèse concerne des musées d'art, celle-ci ne s'inscrit pas dans la perspective de l'histoire de l'art, mais de la muséologie qui envisage le musée du point de vue de l'institution culturelle (Mairesse et Desvallées, 2011) Les musées font l'histoire de l'art mais d'une autre manière, une manière informée par les particularités des musées.

La pratique documentaire au sein des musées de beaux-arts n'est pas aussi démocratique que la muséologie ou l'histoire de l'art. Elle relève d'une autre tradition, articulée par la recherche qui se déroule autour de deux étapes successives : 1) Rassembler, décrire, examiner, et analyser les pratiques documentaires de trois galeries nationales ; et 2) Mieux comprendre l'état de documentation des œuvres d'art, les similarités dans l'évolution de la documentation (analogique et numérique) parmi les cas d'étude, et l'emploi des technologies optiques et numériques dans les musées d'art pour la documentation des œuvres d'art.

1) Rassembler, décrire, examiner, et analyser les pratiques documentaires de trois galeries nationales....

Ce premier objectif vise à analyser théoriquement de quelle(s) manière(s) la suprématie continue de la méthode scientifique dans la pratique documentaire muséale affecte la perception et la connaissance des œuvres d'art et, en particulier, à

appréhender la manière dont la pratique a changé, si tel est le cas, face à l'ampleur de l'évolution numérique et optique. Dans le cadre des différentes formes d'adaptation, il s'agira également de se pencher sur les caractéristiques spécifiques des galeries nationales. À ce titre, il est en effet nécessaire d'examiner ce qu'est la documentation pour situer ce phénomène dans le continuum formé depuis l'âge des Lumières, son histoire analogique et numérique quant aux musées pris en exemples et ses structures et politiques actuelles. Il s'agit effectivement d'une comparaison des traditions nationales de traitement documentaire des musées, de leurs tenants et aboutissants historiques et de leurs pratiques diverses régionales par rapport à l'uniformisation des TIC. À ces éléments viennent également s'ajouter des composantes cognitives, en s'interrogeant sur la manière dont l'environnement technologique numérique et optique a transformé les caractéristiques des données, de l'information et de la connaissance, en particulier en ce qui concerne les bases de données.

2) Mieux comprendre si, et si c'est le cas, a) l'état de documentation des œuvres d'art ; b) les similarités dans l'évolution de la documentation (analogique et numérique) parmi les cas d'étude ; et c) l'emploi des technologies optiques et numériques dans les musées d'art pour la documentation des œuvres d'art.

Cette deuxième étape se centre sur une comparaison des aspects les plus saillants parmi les cas d'études pour révéler les tendances de la documentation des œuvres d'art d'une perspective multinationale et historique. La comparaison permet une meilleure compréhension de l'histoire de l'utilisation des TIC et contribue à faire comprendre au lecteur les implications et conséquences pour le domaine si les tendances suggérées par la comparaison des cas d'études demeurent. Enfin, la conclusion questionne la capacité d'une pratique documentaire plus reconnaissante

des potentiels des TIC à enrichir notre perception des œuvres d'art et les potentiels des TIC pour documenter et visualiser les œuvres d'art.

1.3 Questions principales et l'importance de la recherche

En lien avec cet objectif général et la problématique, quelques questions principales sont évidentes :

Dans quelle mesure la documentation des œuvres d'art continue-t-elle d'être ancrée dans des classifications hiérarchiques élaborées originellement en relation à la science ?

Dans quelle mesure a-t-elle changée depuis sa première utilisation dans les musées (galeries) d'art comme documentation et plus précisément comment ces modifications ont-elles été adoptées ou se sont-elles adaptées aux avancées des technologies optiques et numériques ?

Que signifie la « documentation » des œuvres d'art et dans quelle mesure est-ce que cette définition intègre une compréhension plus complète des technologies numériques ?

La thèse établit une fondation importante pour permettre une compréhension plus solide des futurs rôles des TIC par rapport à la documentation des collections en reconnaissant la nature unique des œuvres d'art. Cette recherche permettra une considération plus profonde des moyens nouveaux ou radicaux de la documentation des objets en préservant leur statut d'œuvres originales et authentiques et les impacts de ces moyens sur le patrimoine culturel, l'histoire de l'art et la muséologie. Enfin, cette thèse est une base sur laquelle considérer l'impact des TIC sur la création et les

standards des programmes de formation, qui sont en grande partie prénumériques. (Trant, 2009 ; Zorich 2012)

1.4 Organisation de la recherche et de la thèse

Cette thèse s'organise autour de trois études de cas, chacune consacrée respectivement à la galerie nationale de trois pays – la Grande Bretagne, le Canada, et les États-Unis (v. *infra* la section sur le choix du terrain). Je présente les études de cas chronologiquement selon l'ordre de création de la galerie. Chaque étude comprend trois sections : un contexte historique, clé pour saisir l'état de la documentation des objets muséaux au moment où la galerie a pris forme et pour comprendre quelques caractéristiques nationales qui informent des développements futurs ; une histoire institutionnelle de la documentation des œuvres d'art qui suit soigneusement les développements concurrents des technologies numériques et optiques ; et un examen de l'état actuel de la documentation des œuvres. Les trois chapitres consacrés aux études de cas respectives sont suivis d'un chapitre transversal pour comparer les tendances observées à travers les trois cas, en soulevant plus particulièrement l'état de la documentation des œuvres d'art. La conclusion présente : les implications et les conséquences pour le domaine si les tendances observées demeurent ; les recommandations ; et les pistes de recherche possibles.

1.5 Délimitation du sujet

Il est important de noter que, dans le cadre de cette recherche, les questions de communication, de transmission et d'accessibilité, étroitement liées aux technologies numériques, demeurent secondaires. Bien que les TIC soient, en vertu de leur nom, *a priori* communicationnelles et que la communication est une manière importante de

disséminer et de rassembler la connaissance et la culture, la recherche proposée porte sur l'importance des données qui nourrissent toutes les TIC et donc sur les pratiques documentaires internes qui réunissent et fournissent ces données initiales par la création de dossiers dits « permanents » au sein des musées de beaux-arts. Ainsi, bien que plusieurs technologies et stratégies numériques soient ancrées à l'Internet, seul l'aspect de la collecte des données *avant* diffusion nous concerne. Cette étude est centrée sur les pratiques de documentation avant la mise en ligne et laisse de côté l'idée des expositions numériques, même si elle prend en compte les enjeux documentaires liés à la diffusion en ligne et l'examen de l'usage des technologies dans les autres domaines, qui révéleraient sans doute des formes de documentation plus participatives.²

² Voir par ex. les efforts de « *social tagging* » dans Chan, *Tagging and Searching: Serendipity and Museum Collection Databases*, (billet du blogue, 2007).

CHAPITRE II

MÉTHODOLOGIE

Le présent chapitre explique les divers éléments de la méthodologie de recherche retenue. La première section (section 2.1) décrit le choix et le développement de la méthode. Elle est suivie d'une section sur la sélection des terrains, la caractérisation des critères impliquées dans la sélection et les difficultés rencontrées (section 2.2). La section suivante (2.3) est consacrée à la description des méthodes de la collecte et de l'analyse des documents et données. Elle explique et décrit en premier lieu les types de documents que la présente étude invoque (section 2.3.1). Les informations portant sur les entretiens semi-directifs – leur intention, leur recrutement et leur participation, sont ensuite détaillées. Enfin, la dernière section de la méthodologie (section 2.4) précise les multiples biais envisageables.

2.1 Choix et raisonnement de la méthode

La première démarche de cette étude était de reconstituer les histoires uniques de la documentation muséale propre aux galeries nationales sélectionnées, à partir des développements historiques de la documentation des œuvres, et comment celles-ci ont intégré les technologies optiques et numériques. Comme cette étude porte sur l'histoire de la documentation des collections, la reconstruction de cette histoire est dépendante de la documentation sauvegardée par les institutions étudiées. Bien sûr, la question « Qu'est-ce que c'est la documentation ? » nous intéresse et la réponse est

peut-être différente selon le type de chose ou d'idée documentée. En ce qui concerne l'histoire d'une institution et de ses pratiques, les documents écrits peuvent suffire à créer le portrait d'une histoire institutionnelle, en particulier les histoires plus longues. Mais, quand il s'agit de la documentation des œuvres d'art, cette étude porte à s'interroger si une telle documentation, dépendante des textes écrits, est suffisante ou s'il faut une documentation plus approfondie.

En tout cas, il est clair qu'il faut examiner les documents écrits pour l'histoire de chaque galerie participante. Les textes sur les histoires générales sont inclus dans les listes de références et dans la bibliographie. Ces textes, souvent écrits par d'anciens directeurs ou conservateurs, ou par des chercheurs externes, nous donnent une idée plus large de l'histoire dans ses contextes sociaux, politiques, ou économiques. Ils ont tous leurs biais car ils sont soit une perspective interne ou externe, soit une motivation de promotion ou documentation. Pour nuancer ces biais et afin de créer une histoire plus compréhensible des pratiques et procédures internes, qui sont souvent imperceptibles ou sans intérêt pour le grand public, il a fallu dans cette étude examiner plus profondément l'histoire des galeries en examinant quatre types de documents. Ainsi les rapports annuels, les politiques et procédures officielles, les dossiers d'œuvres, les catalogues et la collection seront analysés de manière archivistique. Afin de garder la parité des comparaisons parmi les institutions, j'ai décidé d'examiner l'histoire de la documentation de ces types d'œuvres particuliers (voir la section 2.3.1.3).

Pour obtenir une perspective historique assez détaillée, j'ai aussi effectué des entretiens avec plusieurs professionnels dans chaque galerie et plus généralement dans le domaine muséal. Les entretiens semi-directifs et individuels ont été effectués auprès de plusieurs catégories de spécialistes et constituent une grande partie de l'originalité de cette recherche. Seuls les entretiens avec les spécialistes des

collections peuvent me permettre de découvrir et de cerner la culture scientifique au cœur des musées de beaux-arts, l'adhésion ou le rejet des traditions documentaires ainsi que la compréhension et le raisonnement sous-jacents. Les personnes interrogées, au moins quatre à chaque institution, sont des individus pleinement impliqués dans le processus de documentation au sein des trois musées. Ces acteurs sont, en général, les personnes chargées, au présent ou anciennement, de la documentation des collections.

Ainsi les méthodes de collecte et d'analyse des données mises en œuvre sont les analyses de documents et les entretiens semi-directifs afin de faire une meilleure comparaison entre les pratiques des institutions examinées dans cette étude. L'ensemble de ces démarches devrait permettre d'atteindre les objectifs de recherche et d'obtenir une compréhension approfondie du phénomène étudié.

2.2 Choix et légitimation des terrains

Cette étude devait à l'origine s'appliquer à des galeries nationales de l'art dans des pays dits « exemplaires » pour leurs pratiques muséales au sujet de la muséologie. Pour obtenir une comparaison signifiante, il était clair qu'il faudrait comparer au moins trois institutions. Étant américaine et doctorante au Canada et en France – des pays avec de longues traditions muséologiques, il était évident que des institutions situées dans ces pays devraient faire partie de cette étude. Trois institutions, en particulier nationales, suffisaient pour faire une comparaison. Mais, si l'étude impliquait l'Amérique du Nord, il fallait inclure une institution britannique, car la Grande Bretagne et ses traditions muséales et culturelles ont certainement influencé les traditions canadienne et américaine. Ainsi, il a été décidé que l'étude se déroulerait dans des institutions représentatives en France, en Grande-Bretagne, au

Canada et aux États-Unis. Cette étude a identifié le Louvre à Paris, la National Gallery à Londres (la NGL), le Musée des Beaux-arts du Canada (la NGC³) à Ottawa et la National Gallery of Art à Washington, D.C. (la NGA) aux États-Unis en tant qu'exemplaires représentatifs de leur pays respectif ainsi que de leurs traditions muséales et culturelles nationales. Mais, avant tout, l'intérêt de ces régions et de ces musées de beaux-arts nationaux réside dans l'importance et la vaste influence des traditions muséologiques de ces pays ainsi que dans la manifestation présomptive de ces traditions dans la pratique documentaire de chaque musée choisi.

Il faut noter que les notions et définitions de ce qu'elle est une nation est complexe et, de notre perspective contemporaine, celle-ci est en plein évolution. Elle n'a d'ailleurs pas le même sens aux États-Unis, au Canada et en Grande-Bretagne où l'histoire de ce ces pays induit des perspectives différentes du nationalisme. Bien que ces trois pays aient une origine commune, ils se distinguent de manière singulière. Rappelons que le Canada et la Grande-Bretagne sont deux pays fondés sur la monarchie constitutionnelle. Aux États-Unis, il y a, par contraste un système politique fondé sur une république démocratique et une fédération des états indépendants. Néanmoins plusieurs histoires nationales consultées dans cette étude sont simplifiées. Elles se sont construites autour des idées d'unicité des peuples et de la construction de pouvoir mondiale en cachant les luttes continues de minorités – les femmes, les autochtones ou les pauvres, par ex. L'historicité de cette étude coïncide avec telles histoires, en plaçant l'évolution des musées dans le contexte de la construction des nations après les grands bouleversements politiques. Par la citation des ces histoires et la mention de leurs idéaux, je ne signale pas un manque de désagrément. Par contre,

³ Dès sa fondation en 1880 et jusqu'en 1990, le Musée des Beaux-arts du Canada s'appelle *The National Gallery* ou *The National Gallery of Canada*. La traduction en français de ce nom était toujours La Galerie Nationale (du Canada) jusqu'en 1990. Ainsi, l'acronyme de préférence ici suit son nom original en anglais. Afin d'éviter toute confusion, je conserverai l'usage de l'acronyme « NGC » tout au long l'étude, même après le moment où, dans cette histoire, l'institution commence à utiliser « MBAC ».

je tente à nous permettre d'accéder aux complexités des ces débats au niveau des institutions muséales au lieu de dans les histoires plus politiques ou géographiques.

2.2.1 Autres critères de sélection

Les choix des institutions se fondent sur plusieurs caractéristiques qui les rendent comparables, mais surtout sur leur statut de musées de beaux-arts et d'instituts subventionnés par des fonds gouvernementaux—une simple définition de « national » afin de faciliter cette étude. Cet élément est le plus important pour identifier le musée exemplaire aux États-Unis, où la plupart et les plus connus des musées de beaux-arts sont privés. Ainsi, même si elle n'est pas le premier musée de beaux-arts aux États-Unis, ni le plus grand ou plus connu, la National Gallery of Art est la plus comparable aux autres galeries participantes à l'étude. Par ailleurs, leurs dates de création respectives – le Louvre en 1793, la National Gallery à Londres en 1824, la National Gallery of Canada en 1880, et La National Gallery of Art en 1938– nous donnent un large éventail chronologique qui va démontrer le niveau d'évolution dans l'histoire de la documentation. Un des avantages d'étudier de grands musées bien financés était d'examiner des musées ayant potentiellement accès aux technologies les plus récentes. Néanmoins, la faiblesse de cette situation peut mener à penser que tous les musées, grands ou petits, privés ou publics, profitent du même environnement technologique. On sait bien que ce n'est pas le cas.

2.2.2 Difficultés rencontrées

La collecte des données sur chaque étude s'est déroulée dans l'ordre chronologique inverse –l'institution avec une histoire institutionnelle la plus courte (la NGA) a servi comme terrain où j'ai testé mes méthodes et le temps consacré à la recherche, afin de

perfectionner le développement d'une étude de cas avant de visiter les institutions avec des historiques plus longs et plus complexes. De plus, après avoir effectué une étude préliminaire sur les institutions que je voulais inclure, j'ai remarqué que la NGA est la seule participante qui a mis en ligne tous leurs rapports annuels. Cela m'a donné l'occasion de lire l'intégralité des rapports pour mieux comprendre les éléments à chercher dans les rapports des autres institutions participantes. La NGA a donc été utile comme terrain pour tester mes méthodes et mes approches.

Le Louvre devait être mon dernier terrain à effectuer. Concernant les autres terrains, j'ai consulté tous les rapports d'activités, les archives et politiques pertinentes à la documentation des objets tout au long des histoires des Galeries Nationales des États-Unis, de Londres, et du Canada (v. *infra*). Dès que j'ai commencé à contacter des responsables au Louvre et aux Archives Nationales (où est gardée la documentation historique sur les musées) afin d'obtenir l'accès aux dossiers nécessaires, j'ai très vite compris que des examens identiques des documents du Louvre seraient presque impossibles, même si je limitais mes consultations au Département des peintures italiennes (une distinction qui n'était pas nécessaire pour les autres musées participants). J'ai trouvé de plus, après ma recherche initiale aux archives nationales, que la plus grande partie des documents que je souhaitais consulter n'était pas disponible (« en raison de l'état des documents »). Parmi ceux-ci se trouvent les documents liés à la période de la Direction de musée nationaux de 1889 à 1944, une période très importante pour mon étude. D'ailleurs il était très clair qu'il y aurait un retard concernant l'étude si elle continuait à inclure le Louvre. Ainsi, en accord avec mes directeurs, j'ai décidé d'abandonner le cas d'étude du Louvre, car il est évident qu'il aurait été trop difficile de garder une parité de traitement entre le Louvre et les autres cas d'études que j'avais déjà terminés. Des développements imprévus parmi les autres études de cas ont renforcé les écarts entre les galeries nationales canadiens et américains et les modèles anglais. Donc, la décision d'éliminer le Louvre, et avec

cela l'influence de la muséologie française, avait plus de sens, même si l'on constate que de futures études des mêmes phénomènes devraient inclure le Louvre.

2.3 Collecte et analyse de documents et de données

La collecte et l'analyse des documents et des données comprenaient les matériaux écrits et visuels ainsi que les entretiens semi-directifs. Comme il l'a été mentionné en haut et expliqué au-dessous, les visites aux terrains se sont déroulées dans l'ordre chronologique inverse.

2.3.1 Matériel écrit et visuel

Les matériaux écrits comprennent, pour cette étude, les rapports annuels, les politiques et procédures internes qui gouvernent ou impliquent la documentation des œuvres d'art, les dossiers consacrés aux œuvres d'art sélectionnées pour l'étude et les catalogues sur la collection ou, le cas échéant, sur les peintures italiennes, le type spécifique d'œuvre d'art sélectionné pour cette étude. Les matériaux visuels incluent les photographies et les œuvres d'art originales. Pour tous les types de matériaux écrits et visuels, le format comprenait les versions originales, imprimées et électroniques.

2.3.1.1 Rapports annuels

La disponibilité des rapports annuels varie d'une galerie à l'autre. Les trois galeries de cette étude ont chacune la pratique de mettre en ligne des versions électroniques (en format PDF) des rapports annuels les plus récents. La NGL rend disponible les

rapports (« *Annual Review* ») depuis 2008⁴ et la NGC depuis 2007⁵. Ces deux galeries mettent également en ligne leurs plans d'entreprise et leurs rapports financiers les plus récents. La NGA est un cas différent : elle a rendu disponibles tous les rapports annuels depuis sa fondation en 1938⁶. Même si cette date de fondation est beaucoup plus récente que pour la NGC (1881) ou la NGL (1824), il est étonnant de facilement lire l'histoire administrative de la galerie américaine. Il faut aussi noter que les rapports financiers font partie du rapport annuel à la NGA jusqu'en 2011. Les rapports financiers depuis 2012 sont disponibles séparément sur le même site Web.

Si les histoires des galeries nationales à Ottawa et à Londres sont beaucoup plus longues que celle de la NGA, il est, de l'aveu général, plus difficile de les mettre en ligne. Les formats des rapports ont également restreint leur numérisation. Ainsi il faut, pour tout chercheur, aller physiquement dans les galeries pour lire les histoires complètes de ces institutions sur place. Il faut également comprendre qu'il y a beaucoup de différences entre les formats, les styles, les détails notés, etc. parmi les rapports annuels. Pendant les dernières décennies, il y a eu un mouvement vers une homogénéisation de la forme des rapports parmi ces institutions et dans le domaine en général, mais les caractères nationaux uniques sont encore perceptibles.

À Ottawa, les archives de la *National Gallery* gardent les formes originales des rapports annuels. Comme il l'est décrit dans le chapitre consacré à la NGC, les premiers rapports annuels sont très brefs et souvent ils constituent une très petite partie d'un document beaucoup plus long, un rapport sur l'état de tous les

⁴ Voir le site Web de la NGL à <https://www.nationalgallery.org.uk/about-us/organisation/annual-review/previous-annual-review>

⁵ Voir le site Web de la NGC (version française) à http://www.beaux-arts.ca/fr/apropos/rapports-de-la-societe.php?_ga=1.18444734.641499438.1413383036

⁶ Voir le site Web de la NGA à <http://www.nga.gov/content/ngaweb/about/annual-reports.html>

départements gouvernementaux. Le chapitre consacré à la NGC explique aussi d'autres détails des rapports annuels importants pour l'établissement du cas d'étude. Mais, dans la mesure où le format et le médium ont un impact sur cette étude, il faut mentionner que les premiers rapports, publiés dans des livres anciens, sont certainement fragiles. Même si j'ai obtenu la permission de prendre des scans et des photographies, leur qualité était pauvre – un fait qui a rendu difficile le retour aux idées ou des citations. Je note également qu'entre les années 1963 jusqu'à 1990 les formats et les objectifs des rapports annuels ont beaucoup changé, un sujet que j'aborderai dans le chapitre sur la NGC.

Les circonstances sont presque les mêmes à la NGL, sauf que les rapports ne sont pour la plupart disponibles que sur microfilm. Ce format-là a rendu difficile la documentation photographique ou numérique du texte, une technique que j'ai utilisé pendant mes visites à la NGC et la NGA. Je note ici également que les rapports de la NGL n'étaient pas exactement « annuels », mais quasi-annuels, en étant produits chaque année et demi. D'ailleurs, le chapitre consacré à la NGL décrit pourquoi il manque des rapports de 1938 à 1954. Néanmoins ces rapports, peu importe leur style, format ou intervalle, ont mis en contexte général l'histoire de la documentation spécifique à chaque région et ont fourni une base pour comprendre plus précisément la mise en pratique de la documentation. L'Important, c'est la durée dans le temps pour l'étude de la documentation.

2.3.1.2 Les politiques et procédures (officiels et non-officiels)

À la différence des exposés historiques courants qui visent à démontrer les changements chronologiques, l'analyse et la comparaison des politiques, qui gouvernent la méthode et la philosophie de documentation de chaque institution, ont

pour but d'illustrer la présence ou l'absence de grands changements ainsi que l'influence continue des pratiques. Cette partie visait en particulier à acquérir une meilleure connaissance du contexte dans lequel prennent place les phénomènes étudiés, notamment l'implication de la documentation sur l'acquisition et la sauvegarde générale de la connaissance d'un objet d'art par rapport à la pratique documentaire.

De façon générale, dans les institutions étudiées, les politiques et les pratiques écrites sont des phénomènes récents – c'est-à-dire depuis les deux ou trois dernières décennies. C'est pourquoi il faut tenir compte de la tradition de la documentation qui ne peut être révélée que par des entrevues. La documentation écrite des politiques et pratiques est vraiment un produit de l'influence des hommes d'affaires et du corporatisme. C'est peut-être pourquoi on voit que les premières politiques écrites sont créées à la NGA, où l'influence des riches industriels est très forte dès le début de l'institution. À la NGC, l'histoire démontre une tendance du gouvernement à émettre des visions générales sur l'état de la galerie et sur sa mission, mais surtout à laisser les détails à l'administration interne de l'institution dont il demeure peu de traces écrites. À la NGL, pendant le 19^e siècle, l'administration est devenue un sujet important des enquêtes parlementaires. Ainsi, les plans d'administrations, les perspectives et les politiques et procédures de cette époque sont énoncés publiquement mais il n'y pas de traces des documents internes qui expliquent ou mettent à jour ces principes avant le 20^e siècle. Ces enjeux sont traités de façon plus approfondie dans les chapitres respectifs, mais il est important de mentionner ces faits ici. Tous ces aspects sont mis en évidence par l'appendice A, une liste des documents consultés aux archives de chaque galerie participante.

Enfin il faut admettre qu'il existe une culture, dans plus ou moins chaque institution, des politiques non-verbales (le concept de tradition). Cela peut concerner les raisons

du choix d'acquisition de certains des tableaux ou la mise en place de certaines procédures. Les politiques non-verbales sont omniprésentes mais souvent imperceptibles. J'indiquerai l'existence de telles pratiques dans les études de cas respectifs lorsque cela sera pertinent.

2.3.1.3 Dossiers des œuvres

Ainsi, en plus de cette analyse archivistique des politiques, une autre démarche comprendra un examen de la méthodologie de leur mise en pratique, visant à illustrer l'ampleur des modifications par rapport à la méthodologie de la documentation muséale. Après consultation avec les conservateurs et les registraires⁷ de chaque institution, j'ai choisi un groupe de tableaux servant d'exemples de pratiques de documentation. Chaque groupe de peintures comprend des œuvres acquises tous les vingt ans, tout au long de l'histoire de l'institution. Ainsi, par exemple, à la NGL qui est fondée en 1824, j'ai choisi un tableau de la collection fondatrice (la collection Angerstein) puis j'ai choisi un tableau acquis vers 1844, un autre vers 1864, etc. J'ai suivi le même modèle pour chaque institution, mais je note qu'il était impossible de se conformer strictement à chaque période de vingt ans. Le choix d'intervalles de vingt ans (ou presque) a, en principe, permis un changement dans le personnel responsable de la documentation ou de la supervision de la documentation, ce qui devrait mettre en évidence des transformations de la méthode ou de la politique de la documentation.

⁷ À Londrès, Ottawa et Washington, D.C. (vraiment partout le monde anglophone), le responsable chargé de tenir les registres (dossiers et bases de données, effectivement l'inscription, documentation et catalogage) des collections muséales est traditionnellement un « *registrar* », celui qui fait l'enregistrement. Au Canada francophone, le terme est « registraire ». donc, même qu'en France, le terme préférée est « régisseur », cette étude utilise le terme « registraire » pour décrire le responsable de l'enregistrement, de l'accession et de la gestion des dossiers et des bases de données qui rassemblent l'information connue sur les œuvres.

Toutes les peintures choisies pour comparaison sont des huiles sur toile, types d'œuvres les plus répandues et les plus connues dans les galeries. De plus, elles sont toujours considérées comme des œuvres originales, même si ce sont des copies anciennes, car elles sont uniques. J'ai également décidé de ne choisir que des œuvres italiennes des 16^e et 17^e siècles pour faire des comparaisons plus justes dans les méthodes de documentation d'un type d'œuvre similaire. Comme tel, le choix des peintures nous offre un point de vue classique sur l'histoire de la documentation d'œuvres d'art uniques.

Les peintures italiennes sont la fondation et forment souvent le cœur des collections de beaux-arts, au moment où les galeries ont été établies et même de nos jours. Les cas d'études décrivent les implications de ces traditions sur le collectionnement particulier à chaque institution, mais l'art italien constitue néanmoins une part importante des collections de beaux-arts en général. De plus, la sélection des œuvres italiennes élimine les possibles biais nationalistes de la documentation, qui pourraient favoriser les acquisitions d'œuvres nationales par la galerie – les œuvres anglaises à Londres, par exemple. La favorisation d'un type d'œuvre pourrait engendrer une augmentation de la documentation de cette œuvre par rapport à la documentation normale. Parce que cette étude analyse des institutions dans des périodes d'histoire politique compliquée, j'ai essayé, par la sélection d'œuvres italiennes, d'éliminer aussi la possibilité de *défavorisation* dans la documentation – les œuvres françaises à Ottawa, par exemple, ou les œuvres américaines en Angleterre. En sélectionnant des huiles sur toiles italiennes, j'étais toutefois très consciente de leur statut traditionnellement important dans l'histoire de l'art et dans les musées des beaux-arts. J'ai donc particulièrement évité des tableaux d'artistes renommés. Avec toutes ces contraintes, il a été quelquefois impossible à trouver une œuvre remplissant toutes les conditions exigées. Dans ces cas rares, j'ai privilégié les huiles sur toile par un artiste local.

Mon idée originale : examiner la documentation particulière des œuvres d'art dans la collection – était très différent. Au début de cette étude, mon intention était de sélectionner une seule peinture de chaque collection, de préférence une œuvre d'art collectionnée au tout début de l'institution. Le choix des peintures qui remonte aux premiers jours des institutions assure que leur documentation a été réalisée dans l'esprit classique de la tradition. J'avais pensé examiner les traces des changements dans la documentation toute au long de l'histoire de cette œuvre dans la collection. Au moment où j'ai commencé la première visite sur le terrain, j'ai constaté très vite qu'il y a peu de traces des changements dans la documentation des dossiers écrits. Il est vrai que chaque dossier peut rassembler des documents anciens et nouveaux. Certains documents ont des dates, d'autres aucune. Bien sûr il est quelquefois clair quelle est l'ancienne lettre écrite par la main et quelle est photocopie des années soixante, même s'il n'y a pas de date. Mais surtout l'effet net de la documentation dans ces dossiers est statique. Les dossiers numériques, que chaque galerie m'a donné la permission d'examiner, emploient des fonctions pour dater les changements dans certains champs, mais de tels changements sont presque toujours invisibles dans les formats imprimés ou rendus disponibles au public.

Pour ces raisons j'ai reconçu ma stratégie, qui est élaborée en haut. Mon nouvel objectif était de trouver la preuve de changements dans la documentation ou dans le style de documentation au sein des dossiers de chaque œuvre. Ce que j'ai trouvé, dont je discute plus particulièrement dans les cas d'études, est que la plupart de la documentation du type d'œuvres sélectionné prend place comme partie du processus d'acquisition – une situation très statique qui résiste aux nouvelles tendances de documentation des œuvres d'art contemporaines.

Cette étape, également archivistique, se fonde sur une analyse de la documentation réalisée sous la forme de dossiers numériques et physiques et sur une période de

temps variable selon les modes de sauvegarde des changements propres à chaque institution. Elle se rapporte plus à des processus subjectifs, chargés de valeur et ancrés dans un contexte chronologique. L'une des principales faiblesses de cette méthode est certainement l'absence d'information historiographique, car c'est une pratique relativement récente de conserver tous les changements, y compris les corrections, de la documentation.

2.3.1.4 Catalogues de la collection

Pour chaque institution, j'ai inspecté les bibliothèques des catalogues publiés. Je décris les éléments importants pour cette étude dans chaque chapitre. Mais, en général, j'ai observé le format et le contenu de chaque catalogue publié à travers l'histoire institutionnelle. Concernant les années plus récentes, les galeries nationales ont plus l'habitude de publier des catalogues consacrées à chaque secteur de la collection, par exemple les sculptures antiques ou les peintures néerlandaises. Cette étude impliquant les peintures italiennes, j'ai concentré mes examens de catalogues consacrés aux œuvres italiennes ou à ceux les incluant, le cas échéant. J'ai également trouvé un outil afin de chercher dans les catalogues les œuvres exactes que j'avais sélectionnées pour examiner leurs dossiers. De manière générale j'ai revu les catalogues dans l'ordre chronologique de leur publication afin de mieux analyser leur évolution.

2.3.2 Entretiens semi-directifs

La deuxième démarche de la recherche consistait en des entretiens semi-directifs et individuels, effectués auprès de plusieurs catégories d'acteurs (conservateurs, registraires, documentalistes, et restaurateurs). Les personnes interrogées étaient des

individus pleinement impliqués dans le processus de documentation au sein des trois galeries. Ces acteurs étaient en général les personnes chargées de la documentation des collections : les registraires et les responsables de l'accès aux collections en ligne ou de la documentation archivistique ou numérique. J'ai cherché en particulier les réponses pouvant clarifier des aspects de la pratique ou concernant l'histoire institutionnelle. En addition aux entretiens, j'ai pris l'occasion de reparler avec certaines personnes afin de clarifier leurs remarques. Ces conversations ont souvent pris place format à distance, par téléphone ou par courriel. Parfois les participants, ou ma propre recherche, m'ont dirigé vers d'autres personnes, auprès desquelles j'ai vérifié des faits pertinents.

2.3.2.1 Recrutement

Idéalement, j'ai voulu recruter trois à quatre participants dans chaque galerie nationale. Plus spécifiquement, j'ai cherché à dialoguer avec un conservateur (et si possible, le conservateur responsable des peintures italiennes), le registraire en chef (sinon, un registraire responsable des peintures), un documentaliste et, le cas échéant, un des responsables de l'accès aux collections en ligne ou de la documentation archivistique ou numérique.

Chaque participant était effectivement représentatif de sa spécialisation dans le musée de beaux-arts de son pays. La seule caractéristique déterminante pour sélectionner mes participants était leur titre de poste. Si l'employé « idéal » n'était pas disponible, un analogue très proche en termes de niveau de responsabilité était invité à participer.

J'ai envoyé une lettre d'invitation personnelle à chaque participant potentiel pour chaque musée choisi (exemple en annexe en anglais, car les terrains visités sont

anglophones). J'ai fait suivre la demande originale par des échanges de courriels électroniques pour établir les détails de temps et de lieu pour les entretiens. Il n'y avait aucune offre d'indemnité compensatoire. La lettre demandait simplement à chaque interlocuteur de :

- Participer à un entretien semi-directif et individuel, durée de 1 à 2 heures, effectué en privé ;
- Le cas échéant, clarifier les réponses par courriel ou téléphone ;
- Avoir l'occasion de revoir et changer ou retirer des réponses, soit en format de notes ou de transcription *verbatim* d'enregistrement.

Je doute que cela pouvait être une source de conflit d'intérêts mais j'ai informé les participants que je suis membre de Conseil d'administration de CurCom – le Comité des Conservateurs Professionnels, un comité permanent due *l'American Alliance of Museums*, alliance américaine ayant une portée internationale, au moins dans le monde muséal anglophone. La mission de CurCom est le soutien de la profession par des programmes, des activités et la promotion. Au-delà de l'inconvénient mineur de la durée de l'entretien, j'étais sensible au fait que les participants seraient peut-être hésitants à critiquer leur employeur, les pratiques institutionnelles et, par extension, leurs collègues. Il est hautement improbable que les participants risquent des complications professionnelles, morales ou sociales à cause de leur sélection ou de leur participation. Il faut noter j'ai essayé de garder égaux le nombre et le type des participants parmi les cas d'études. Cela a été cependant impossible à cause du manque de disponibilité ou d'intérêt par rapport au projet. À titre d'exemple, dans deux sur trois institutions participantes, le conservateur a refusé de participer aux entretiens.

2.3.2.2 Participation

La participation était volontaire et, si le participant le désirait, anonyme. Le consentement à utiliser les caractéristiques identifiant le participant était particulièrement souligné dans un formulaire de consentement (Appendice B). Dans tous les cas, tout participant a eu l'occasion de revoir et changer ou retirer ses réponses. Presque toutes les personnes que j'ai identifiées et à qui j'ai demandé la participation ont généreusement partagé leur temps avec moi. Une liste des participants selon chaque institution se trouve en annexe (Appendice C).

En ce qui concerne le questionnaire utilisé pour les entretiens (Appendice D), celui-ci devait être conçu de manière à mener à une compréhension approfondie de la perception et de la représentation des œuvres d'art dans la documentation muséale, en prenant davantage conscience des biais des acteurs et du terrain. Comme les dossiers des objets analysés au cours de la deuxième étape, les entretiens témoignent de changements et de perspectives autrement imperceptibles. Ce troisième type de démarche présentée vise à élaborer la perspective courante de la pratique documentaire particulière à chaque musée et à éviter les risques d'erreurs des deux méthodes susmentionnées. Il était demandé à chaque participant d'expliquer ses propres idées et idéaux en ce qui concerne la documentation. Les entretiens se sont déroulés en anglais.

Des enregistrements vocaux étaient souvent possibles selon les conditions des entretiens, mais pas toujours. Lorsque cela a été possible j'ai enregistré les participants avec un dictaphone numérique et j'ai transféré les fichiers directement sur mon ordinateur portable immédiatement après les entrevues. Parce que les enregistrements n'étaient pas toujours possibles et parce que j'ai voulu garder une

parité parmi tous les entretiens, j'ai écrit des notes d'aide mémoire au lieu des transcriptions des entretiens. Toutes sont en annexe.

Les universités canadiennes souscrivent au processus de certification éthique pour toutes les études impliquant des êtres humains. Cette étude étant soumise partiellement à l'autorité de l'Université du Québec à Montréal, le recrutement de participants, les entretiens et le suivi de la recherche ont tous suivi attentivement les protocoles d'éthique qui demandent : 1) la formation et une certification subséquente sur l'éthique de la recherche ; 2) le suivi des protocoles établis par cette formation ; et 3) l'approbation du projet de recherche par la direction de programme ainsi que par le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains. En tout temps, le droit de participer ou d'abandonner la participation est conféré aux personnes. Le comité continue à évaluer les projets jusqu'à leur fin.

2.3.3 Sommaire

Ces différentes approches fournissent un cadre d'analyse pertinent par rapport à mon objectif de recherche. Elles apportent en effet un éclairage diversifié sur le phénomène étudié sans toutefois tomber dans un assemblage théorique disparate. Le principal risque de cette méthode est de donner l'illusion que les conclusions tirées des études de cas pourraient bénéficier le monde muséal au sens large. De plus, la nature diverses des sources et leur interrogation – archives antiques, documents numériques, rapports annuels et entretiens – demandent des changements dans la « voix » d'auteur afin d'élucider le 17^e siècle, le passé récent, l'actualité et le futur potentiel. Je plaide la patience du lecteur.

2.4 Les biais possibles

Mes biais possibles incluent en général ma nationalité, ma formation et mes expériences professionnelles. Ces aspects influencent certainement mes perspectives sur la muséologie, les musées nationaux et les histoires politiques. Je les souligne ici.

Je suis américaine et historienne de l'art – de l'art du moyen âge pour être plus spécifique –, diplômée d'une maîtrise en histoire de l'art. La plupart de mes études ont été effectuées aux États-Unis mais il faut noter que j'ai étudié également en France (à l'Université de Strasbourg et actuellement à l'université Paris I Panthéon Sorbonne) et au Canada (à l'Université de Laval et actuellement à l'Université du Québec à Montréal). Ainsi, ma formation est effectivement multinationale et non limitée à la perspective d'un seul pays. D'ailleurs, j'ai travaillé et habité à Londres pendant six mois et j'ai encore des membres de ma famille y résidant. Donc, il me semble que, même si ma nationalité est américaine, j'ai de nombreuses expériences en rapport avec les terrains impliqués dans cette étude.

Néanmoins, il faut admettre que la plus grande partie de mon expérience professionnelle dans les musées a été acquise aux États-Unis. Pendant treize années et dans divers États, j'ai travaillé comme conservatrice des collections de beaux-arts et autochtones, dans des musées de taille moyenne. J'ai aussi été directrice générale d'un petit musée pendant quatre années. Grâce à ces emplois, j'ai acquis beaucoup d'expérience concernant les œuvres d'art, les artefacts ethnologiques et les documents archivistiques. Mes fonctions ont impliqué également la gestion des budgets et le financement, l'administration et la supervision des autres départements, où j'ai formé des perspectives sur les enjeux comme le rayonnement du musée, les programmes de médiation des œuvres, la levée de fonds, la responsabilité dans les conseils de *Trustees* et l'importance des technologies numériques sur le fonctionnement des divers départements. Bien sûr mes responsabilités générales ont souvent inclus les

méthodes de documentation et les fonctionnements des logiciels de gestion de la collection. J'ai un certificat de la Smithsonian sur la gestion des collections et j'ai suivi une formation officielle de The Museum System (TMS) au quartier général de *Gallery Systems* (Compagnie parente de TMS) à New York. Aujourd'hui, je suis membre du Conseil d'administration pour CurCom – le comité de conservateurs professionnels pour l'Alliance Américaine de Musées (AAM) – et leur responsable du sous-comité sur l'éthique des conservateurs aux États-Unis.

Mes expériences professionnelles sont en général américaines mais ma vraie éducation formelle en muséologie (en tant que théorie) est effectivement française et canadienne. Il me semble que j'ai une perspective unique sur les différences entre la muséologie et les *museum studies*, et sur leur mise en application dans les musées, particulièrement dans les pays impliqués dans cette étude. Non dénuée de biais, – je viens de les énumérer –, mais grâce à l'accumulation de mes formations et de mes expériences multinationales, je suis donc très consciente de ces différences et je prendrais garde à leurs effets.

CHAPITRE III

CADRE THÉORIQUE ET CONTEXTUEL

La pratique documentaire si particulière aux musées de beaux-arts n'a jamais réussi à négocier la tension difficile entre une doctrine de matérialité et une révérence pour le sommet de l'immatérialité – « l'aura » – des objets uniques. Parfois volontairement retirées de la vie quotidienne, les œuvres d'art font l'objet d'une révérence presque religieuse (Clair, 2007) qui est accentuée par la crainte de la technologie et de son pouvoir d'entraver la légitimité et l'« âme » de l'œuvre par des formes d'imitation, de reproduction ou de représentation. (Benjamin, 1936 ; Malraux, 1947) Dans son texte « Origine de l'œuvre d'art » (écrit en 1936, publié en 1950), Heidegger laisse supposer que l'impact d'une œuvre d'art est plus fort que celui de tout autre objet vu par un sujet. (Heidegger, [1936]1971) D'autres écrivains ont nommé ce phénomène « révérence » (Anderson, 1999, *passim* ; Hooper-Greenhill, 1992) ou « valeur du culte ». (Clair, 2007) L'« aura » d'un œuvre d'art dépend de son unicité et de son authenticité – les « *hic et nunc* » qui ne peuvent pas être reproduits. (Benjamin, *Ibid.*) Benjamin, Heidegger et Malraux s'entendent sur ce point : l'authenticité et l'unicité d'une œuvre d'art sont forcément liées à sa présence physique et matérielle, ainsi qu'à son impact visuel. Il s'ensuit alors que, si l'œuvre d'art possède une autorité par rapport à son authenticité et à sa matérialité, une représentation – la présentation par substitution – élimine ou, pire, réduit l'authenticité et les raisons pour lesquelles l'œuvre était collectionnée. (*Ibid.*) Donc, la façon idéale d'appréhender une œuvre est

par une expérience révérencieuse à l'égard de l'œuvre elle-même, sans médiation (Anderson, 1999 ; Bourdieu *et al.*, 1969 ; Zolberg, 1984), c'est-à-dire une expérience physique et *a priori* visuelle devant l'œuvre d'art autonome (Poulot, 2013, p. 30), pour percevoir et apprécier l'immatériel. « Le grand art suffit à lui seul et n'a pas besoin de médiation. » (Heidegger, *Ibid.*) Alors même que les musées d'art possèdent des œuvres en séries – les gravures, les bronzes, les photographies – et qu'ils ont une longue tradition de fabrication de copies (Poulot, 2013, p. 38), c'est toujours la doctrine d'unicité et de révérence qui a dicté la philosophie et les méthodes des musées de beaux-arts. Les collections, peu importe leur type, sont fétichisées et thésaurisées avec leur documentation.

Malgré la tendance actuelle à percevoir et promouvoir les musées comme des établissements éducatifs et plus démocratiques, la domination de la philosophie centrée sur l'objet, couplée avec les limites traditionnels des programmes d'enseignement (Madden, 1985), continue d'informer sur la manière dont les collections sont « survalorisées » (Mairesse, 2002, p. 117 ; Ribeiro, 2007), et explique pourquoi l'accès et la médiation sont limités. Au nom de la préservation physique et de la sécurité, le musée en tant que gardien exige : l'emplacement des objets soit ; l'accès physique soit limité ; les niveaux de lumière soient réduits ; la température et l'humidité soient soigneusement équilibrées ; le mouvement et l'exposition d'œuvres soient surveillés et gardés de façon minimale ; et que la sécurité professionnelle et l'assurance soient maintenues. Même photographe est limité pour des prétextes de sécurité physique ainsi que pour empêcher toute violation du droit d'auteur dans l'engouement de partage de l'information numérique. (Chaumier, S. *et al.*, 2013)

Pourtant, la tradition documentaire a dicté une dépendance vis-à-vis de ce qui est observable tandis que la philosophie révérencielle a ordonné une légèreté de documentation de manière à ne pas obstruer l'expérience déférente. (Chan, 2007) Les

technologies numériques et optiques et, par conséquent, tout ce qui permet de visualiser différemment les œuvres d'art, sont vus comme une force oppositionnelle ou corruptrice.⁸ Au cœur de ces arguments demeure une crainte que l'évolution technologique entraîne une perte de la valeur historique et matérielle de l'original et qu'un substitut – soit matériel comme les moulages en plâtre, soit abstrait comme les photographies ou les médiations textuelles, ou encore les reproductions numériques – ne suffise pas à inspirer une réaction révérencielle.

Entre temps, les technologies optiques et numériques ont déstabilisé certaines notions et pratiques au cœur de l'histoire de l'art et de la muséologie. Comme d'autres technologies qui sont apparues précédemment, non seulement elles n'ont pas le pouvoir de changer la pratique dans laquelle elles sont impliquées, mais elles refaçonnent aussi la réalité et apportent des changements profonds à la philosophie des domaines connexes. Les nouvelles perturbations techniques ne se limitent pas aux procédés numériques pour prendre et conserver une photographie, enregistrer une vidéo, examiner une œuvre, ou mettre en archive les données et l'information. Pendant longtemps, les technologies de l'information « TI » (c'est-à-dire les TIC avant l'apparition de la capacité communicative de l'Internet) ont eu l'avantage de posséder les qualités des autres technologies, par exemple celles de la presse typographique, de la caméra, ou des calculs d'astronomie. Tel est leur pouvoir unique parmi toutes les autres technologies du passé. Il ne s'agit pas non plus d'audio *ou* de vidéo, de texte *ou* de photographie. Aujourd'hui, plusieurs technologies utilisées pour fournir, rassembler, analyser et transmettre l'information peuvent coexister. De nos jours, au sein des TIC, les avantages des technologies optiques et numériques peuvent coexister, en se rendant plus légitimes et plus puissants les uns et les autres, selon une

⁸ Commentaire d'Eric Langlois avant sa présentation « De la matérialité au numérique : Typologie des situations médiatiques culturelles relatives au champ muséal » lors de la conférence *Nouveaux patrimoines et musées* au Musée de la Civilisation Québec, Québec, le 11 juin 2012.

« recombinaut use » (utilisation par recombinaison). (Trant, 2008, p. 283) Dans les musées de beaux-arts, cette capacité des TIC a déjà remis en cause des questions clés sur la perception, la documentation et la connaissance, qui constituent un des points de focalisation et les approches théoriques (v. *inf.*) de cette étude. L'utilisation par recombinaison de technologies redéfinit également les frontières et les définitions que l'on croyait autrefois coulées dans le béton.

Aux capacités d'accumulation, de stockage et de calcul, les technologies de l'information et de la *communication* (les « TIC ») ajoutent, tel que l'indique leur nom, les capacités de communication, de transmission, et d'accessibilité. C'est-à-dire que les TIC sont pluralistes et démocratiques par nature. Elles s'offrent à des usagers et à des utilisations variées. Si l'on comprend qu'une accumulation des données peut créer l'information et qu'une unification de l'information peut permettre la découverte de la connaissance, alors il est évident que l'accès, l'interrogation et la diffusion des bases des données par le biais des hyperliens permettent une croissance, une évolution et une précision perpétuelle et exponentielle de l'information et des connaissances. En réseau, la communication est plus multidirectionnelle, plus pluraliste et, en principe, plus démocratique. Elle permet une nouvelle viscosité de l'information et de la connaissance. Les connaissances qui étaient autrefois définies et inébranlables sont de nos jours plus polysémiques et constamment évolutives. (Cameron, 2010, p. 84 ; Doueihi, 2011, pp. 34-53) Un tel concept s'oppose à la méthodologie documentaire muséale, mais c'est une méthodologie qui fait en sorte que la pertinence des collections muséales est aujourd'hui menacée et le travail historique des conservateurs remis en question.

3.1 Approches théoriques

Dans le cadre de cette thèse, mes propos font principalement référence à la documentation muséale, qui est une pratique et une tradition liée à une philosophie qui, à son tour, repose sur les principes des Lumières et est ancrée au monde matériel. Comme concept, la documentation muséale dérive de la perception et de la collecte des faits observables entourant les objets matériels, qui ensuite se traduisent par l'information écrite qui *peut* mener à la création et à la transmission de nouvelles connaissances. Ainsi, ces éléments constitutifs (« documentation », « perception », « connaissance ») offrent un cadre pertinent, une sorte de grille de lecture quant à leur interprétation muséologique et technologique et leur interrelation.

3.1.1 La documentation

Plusieurs définitions de « document » et de « documentation » sont avancées en dehors et dans le domaine muséal. La documentation est un grand sujet d'enquête, riche et complexe et nous le traiterons ici d'une manière introductive, car ce sujet ne constitue pas la recherche principale. Néanmoins pour orienter la recherche et le lecteur je souligne les études les plus connues, importantes ou éclairantes pour la présentation de la recherche qui suit.

3.1.1.1 La documentation générale et la classification de l'information et de la connaissance

Pour cerner la recherche entre la marche de la technologie et la gestion de l'information, qui s'accompagnent toujours l'une l'autre, il faut constater l'ancienneté des enjeux. L'histoire de la documentation est longue et débute presque au même

moment que l'écriture, ceci étant peut-être la raison de l'émergence des méthodes de la notation et de l'écriture elles-mêmes. Ann Blair (2010), historienne culturelle et intellectuelle, explique l'histoire et les méthodes diverses de la gestion d'information dans le monde oriental, moyen-oriental et européen en soulignant en particulier l'apparition des livres imprimés en Europe. Au moment de la création de l'imprimerie Gutenberg, la demande pour l'indexation des livres et, plus généralement, pour la classification de la connaissance est montée exponentiellement (House et House, 1983 ; Wright, 2014) en établissant un lien fort entre la documentation, l'inventaire et les méthodes bibliothécaires. Le bibliothécaire néerlandais et théoricien de la documentation, Theodore Loosjes (1973) propose également l'idée que la prolifération des textes a mené à la division des tâches associées à la gestion des livres – un élément qui est répété dans l'histoire des musées. Dans son livre *Paper Machines about Cards & Catalogs, 1548-1929*, Markus Krajewski (2011) remarque que les manuscrits, les volutes et les indices ont cédé leur place aux volumes des catalogues et des inventaires sous la forme de cartes après 1780, qui sont éventuellement gardées en multiples. Ces types de fiches ont inspiré le philosophe et bibliothécaire, Gottfried Leibniz (1646-1716) à conceptualiser les premiers types d'ordinateurs pour traiter des données brèves et similaires. (Wright, 2014, pp. 30-32)

Le sens du terme latin « *documentum* » vient du verbe racine « *docere* » [enseigner]. Dans cette étude, le sens didactique de « document » s'implique d'abord à la mission éducative des Jésuites aux 17^e et 18^e siècles au Canada et plus tard dans les *Mechanics Institutes* et « visual libraries » créées pour répondre aux missions muséales plus démocratiques et éducatives, comme les études de cas vont l'expliquer. Mais à l'aube des musées publics, le « document » et la « documentation » ne sont pas aussi élaborés qu'aujourd'hui. Il s'agissait plus de listes pour comparer, gérer, communiquer et prouver des contenus. En même temps, c'est important à noter que

les images servaient souvent à documenter les œuvres—les esquisses des spécimens, les illustrations des environnements, ou même les portraits.

À la fin de 19^e siècle, l'amélioration de la technologie de l'imprimerie et la croissance du nombre de publications demandent de nouvelles formes de gestion et d'inventaire. En réponse, Paul Otlet, « père de la science de l'information » crée (avec Henri Lafontaine) la « classification décimale universelle » en 1905. (Ghils, 2016) Selon Carl Björkbom (1959) et G. Woledge (1983)⁹, le travail d'Otlet sur les bibliographies et ses efforts à résoudre les problèmes fondamentaux de l'organisation et de l'accessibilité de l'information ont donné naissance à la « documentation ». Tout traitement de la documentation doit donc prendre en compte le travail de Paul Otlet sur la documentation des livres : *L'organisation internationale de la bibliographie et de la documentation* (Otlet, 1920) et *Traité de documentation : le livre sur le livre, théorie et pratique*. (Otlet, 1934)

Son travail est précurseur à la science de l'information et remarquablement prophétique des ordinateurs et des moteurs de recherche. Otlet est la clé de voûte entre tous les systèmes de classification de la connaissance anciens et ceux du monde moderne. Avant lui, « la documentation » (telle qu'elle existait) était associée presque exclusivement à des écrits. Otlet a redéfini la documentation pour inclure de nouveaux média – les « substituts de livres », les « objets » soit créés par l'être humain ou naturels (*Ibid.*, pp. 216-17).¹⁰ Les travaux d'Otlet sur les fiches et leur

⁹ Dans G. Woledge, « Historical Studies in Documentation: "Bibliography" and "Documentation": Words and Ideas ». *Journal of Documentation*, 39, no. 4, (1983), p. 266-279 ; et Björkbom, « The History of the Word Documentation Within the FID ». *Revue de Documentation*, 26 (1959), p. 68-69, les auteurs décrivent l'usage graduel du mot « documentation » afin de remplacer le concept de « bibliographie » en suivant l'exemple d'Otlet.

¹⁰ Voir également les œuvres de W. Boyd Rayward, *Paul Otlet, Internationalist and Bibliographer*, (Thèse du doctorat, 1973) ; *The Universe of Information: The Work of Paul Otlet for Documentation*

indexation par sujets multiples auront une forte influence dans les bibliothèques mondiales et, plus tard, dans les musées, qui se tourneront vers les bibliothèques pour prendre exemple sur les pratiques concernant les méthodes de documentation, de catalogage et d'inventaire.

Le travail d'Otlet a suscité un débat mondial autour de la définition de « document » et de « documentation ». Selon Otlet, la notion de document a inclut des objets culturels – musées, cabinets, modèles, spécimens, etc. – en tant qu'objets en trois dimensions. (Otlet, 1920) En 1951, Susanne Briet a écrit son texte, maintenant classique, *Qu'est-ce que c'est la documentation ?* Son travail s'est distingué d'Otlet en ce qui concerne les réseaux et les cultures de production. Elle a conclut d'abord qu'« un document est une preuve à l'appui d'un fait » et que, en outre, « *tout indice concret ou symbolique, conservé ou enregistré, aux fins de représenter, de reconstituer ou de prouver un phénomène ou physique ou intellectuel* » peut constituer un document (Briet, 1951, p. 7.) Briet souligne le moment et les conditions selon lesquels une chose peut devenir un document. Ainsi, selon son texte, la matérialité, l'intentionnalité et, de là, le processus de documentation sont prééminents. D'ailleurs, l'usage du mot indice ne se fait pas au hasard. Selon Michael Buckland (1997) cet usage souligne l'idée de juxtaposition et de relation avec une autre idée de documentation.

Un aspect important du développement des idées autour de la notion de « documentation » est que, selon Briet (1951), la documentation soit toujours en

and International Organisation (Moscow : International Federation for Documentation (FID), 1975) ; « Electronic Information and the Functional Integration of Libraries, Museums and Archives. » *History and Electronic Artefacts* (Oxford: Oxford University Press, 1998) ; *Pioneers in Library and Information Science* (Champaign, IL: University of Illinois, Graduate School of Library and Information Science, 2004) ; Rayward *et al.*, *Mundaneum: Archives of Knowledge* (Urbana-Campaign, IL: Graduate School of Library and Information Science, 2010) ; et enfin l'œuvre de Fritz Fritz Donker Duyvis sur la vie d'Otlet, « Paul Otlet ». *FID Communicationes*, La Haye, 12 (1945), p. 17-18.

fluctuation et donc que les documentalistes doivent s'adapter aux nouvelles technologies. Ses commentaires étayent des éléments importants de cette recherche présente¹¹ :

*Cette technique a prospéré tout d'abord dans le milieu de la recherche scientifique proprement dite, celle des sciences et de leurs applications. Les sciences de l'homme l'ont adoptée plus tardivement. On en comprendra aisément les raisons. En effet, dans les domaines de la science et de la technique, la documentation se renouvelle presque entièrement, dans un laps de temps peu étendu ; telle invention, telle découverte sont devenues des faits dépassés, et par là, trop connus pour faire l'objet de nouvelles études. Par contre, dans les domaines des sciences humaines, la documentation procède par accumulation: la littérature, l'histoire, la philosophie, le droit, l'économie, l'histoire des sciences elle-même, sont tributaires du passé. L'érudition est conservatrice. La science est révolutionnaire. *L'évolution des connaissances humaines* est un compromis permanent entre deux attitudes de l'esprit. L'invention et l'explication, la réflexion et l'hypothèse se partagent le champ de la pensée. La documentation est leur servante, ou allègre comme laitière, ou somptueusement vêtue, selon les vœux de ses maîtres les savants. (*Ibid.*, p. 10)*

Inspiré par la question de Briet, Buckland demande « What is a document ? » (Buckland, 1997) dans l'optique de son domaine, les sciences de l'information. En 1991, Buckland avait formulé trois types de propositions : en tant que processus, connaissance et chose. (Buckland, 1991) Dans son article de 1997 il examine plus attentivement la matérialité et les grandes tendances de pensée au sujet de la documentation. Allant plus loin que Briet et Otlet, il considère les aspects immatériels des « documents » selon les écrits de Donker Duyvis, « A document is the repository of an expressed thought. Consequently its contents have a spiritual character, » (comme traduit et cité par Voorhoeve, 1964, p. 48) En contraste, Buckland cite Ranganathan (1963) : « Statues, pieces of china, and the material exhibits in a

¹¹ Au sujet de Briet, voir aussi Michael K. Buckland, «What Is a "Document"? ». *JASIS*, 48, no. 9 (1997), p. 804- ; « The Centenary of "Madame Documentation": Suzanne Briet, 1894-1989 ». *Journal of the American Society for Information Science* (1995), p. 235-237.

museum were mentioned because they convey thought expressed in some way. But none of these is a document, since it prepares us for some action and which are not used up is not a record on a more or less flat surface, » une perspective que Buckland appelle « curiously narrow ». (Buckland, 1997, p. 806)

En général, le document redéfini par les sciences de l'information et de la communication correspond aux notions de gestion et de diffusion de l'information. (Giguerre, 2012, p. 70) La thèse doctorale d'Amélie Giguerre (2012) examine la notion de documentation liée à l'art contemporain. Pour établir l'état du développement théorique de la documentation, elle cite le travail de Jean Meyriat (*Ibid.*, pp. 65-77), un des premiers chercheurs dans le domaine des sciences de l'information et des communications, un domaine fondé sur la documentation. (Ortega, 2009) Meyriat, selon Giguerre, souligne le double sens de la documentation moderne : 1) « *l'activité* qui permet de construire cet objet » (Meyriat, 2001 p. 148) aussi qu'« un ensemble de techniques [...] mis en œuvre pour rassembler, classer, exploiter ... des documents. » (*Ibid.*, 148-49) Giguerre constate aussi que le travail de Meyriat reconnaît trois « caractères » : que la documentation se situe « en aval de l'objet document » (*Ibid.*), c'est-à-dire de « supposer la préexistence du document » ; que la documentation a un caractère fondamentalement « utile » en étant, implicitement, gardé à jour, « Elle est, au contraire, périssable quand l'information ne sert qu'un moment » (Giguerre, 2012, p. 66) ; et que la documentation « constitue un système techno-social » (*Ibid.*, p. 151) qui implique les personnes, les outils et les documents.

3.1.1.2 La documentation muséale

En lien avec ces histoires fondamentales, cette thèse vise à décrire l'évolution particulière des formes de « documentation » au sein des musées. Samuel Quiccheberg, bibliothécaire et naturaliste, a conceptualisé une des premières méthodes de catalogage concernant des collections d'objets muséaux. Dans son ouvrage *Inscriptiones* ([1565]2013) il décrit un système de création de la connaissance par rapport à l'exposition des objets. Les objets sont classés, selon lui, par types afin de mobiliser leur plus grande utilité. Ici, l'acte de classification et de juxtaposition (la création de systèmes) produit la connaissance. L'inscription de telles connaissances équivaut à la documentation inscrite dans le cerveau.

Bien que l'œuvre de Quiccheberg ait porté sur les collections des cabinets de curiosité, il a établi la classification des œuvres d'art. Bien après cette époque-là, l'habitude d'exposer l'art selon la chronologie et la géographie se développe en Europe. La juxtaposition et la relation avec cette documentation ne sont pas si loin des idées de Briet.

Il existe très peu d'écrits sur la théorie et la pratique de la documentation des œuvres d'art avant le 20^e siècle, mais on compte cependant plusieurs exemples de guides, de catalogues d'expositions, de catalogues de vente et, plus tard, de catalogues des collections muséales. Les guides ont la forme de journaux privés qui décrivent les visites dans les collections privées dans toute l'Europe. Grâce à ces guides, les hommes éduqués pouvaient développer leurs connaissances de l'art. Le médecin du Pape Urbino le 8^e, Guilio Mancini a écrit un guide (1956 [1621]) sur la vie et l'œuvre de Vasari et y a inclus des bases pratiques autour de l'achat, de la conservation et de l'exposition des peintures, en créant un lien fort entre la création et la consommation de l'art. Plus tard, André Félibien, architecte et historiographe de la cour de Louis

XIV, écrit son ouvrage *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. (1666) Loin des histoires de Vasari, Félibien souligne les aspects formels des peintures pour faciliter une capacité de regard comparatif. Dans *La Balance des peintres*, Roger de Piles (1708) suggère une hiérarchie des peintres et propose des catégories – et donc une classification – d'excellence. (Kultermann, 1993, p. 24)

Dans les collections privées puis dans les premiers musées, on n'a pas l'habitude de mettre de cartel d'œuvre dans les galeries. De plus, la tradition des guides, comme celles de Mancini et Félibien, se développe et se concentre sur les collections en tant que manuels d'information. (Par ex. Richardson Sr. et Richardson Jr., 1754) Antoine Schnapper (1995) dans « Tourisme et bien public : À propos des catalogues de musées à la fin du XVIII^e siècle » et Giles Waterfield (1995) dans « The Origins of the Early Picture Gallery Catalogue in Europe and Its Manifestation in Victorian Britain » concurrent que les manuels des collections des 18^e et 19^e siècles n'étaient que rarement illustrés, bien qu'ils descendent des traditions françaises (le recueil), allemandes (la *Galeriewerk*) et italiennes, plus anciennes, où les images dans les albums de reproductions dominaient des textes descriptifs.

Dans son chapitre introductif au livre *The First Modern Museums of Art: The Birth of an Institution in 18th and Early 19th Century Europe*, Carole Paul (2012b) explique l'histoire et la tradition du Grand Tour des collections royales à Rome. (2012a) Elle indique qu'à l'aube des musées publics, les journaux de voyages autour des collections d'art sont remplacés par des manuels n'indiquant que le nom de l'artiste, le sujet ou le titre de l'œuvre et, de temps en temps, la date, les matériaux et les dimensions. Dans leur livre sur la *Dusseldorf Gallery*, Gaehtgens et Marchesano (2011) confirment que les images et les histoires plus longues sont gardées pour certains types de « catalogues », c'est-à-dire les catalogues raisonnés qui fonctionnent en absence d'œuvres. Un troisième type de « catalogue » est l'inventaire en forme de

listes. L'un des plus complet est celui concernant les peintures du Roi Charles le I^{er} d'Angleterre en 1639 (Van der Doort et Vertue, publié en 1757) qui a inclut les dimensions, le technique, le local et des commentaires sur la condition et l'encadrement, avec des notes sur l'exposition. Mais la plupart des catalogues de peintures en Europe, même les catalogues raisonnés, se limite à l'information sur le nom de l'artiste, le titre et, par extrapolation, les matériaux, car les peintures étaient séparées des gravures.

Ces mêmes habitudes sont évidentes dans toutes formes de catalogues d'art pendant les siècles suivants en Europe et en Amérique du Nord, par exemple les catalogues de vente, comme celui du *Musaeum* Du Simitière aux États-Unis (Clarkson, 1785) ou les catalogues d'exposition comme celui du « Mechanics Institut » d'Halifax au Canada. (Halifax Mechanics Institute, 1848) Les premiers inventaires d'œuvres dans les collections nationales ne sont pas si différents en donnant les détails descriptifs avec, notamment la localisation. Un des plus connus est la *Description historique et chronologique des monumens de sculpture réunis au Musée des monumens français* par Alexandre Lenoir (An VIII de la République [1800]), mais les inventaires privés, comme ceux de Charles Willson Peale à la fin de 18^e siècle aux États-Unis (Peale *et al.*, 1983), sont similaires en ce qui concerne la limitation d'information.

À l'aube des musées publics, le transfert de pouvoir des monarchies aux nations a fourni aux musées nationaux émergents des symboles puissants en tant que représentants du pouvoir visible. L'exposition des œuvres par « école » et par « nation » a soutenu les idées de patrimoine et de patriotisme mais cette pratique s'est ensuite sclérosée. (*Ibid.*, Waterfield) Les écrivains et historiens influents de la fin du 18^e siècle, notamment Winkelmann, ont popularisé l'approche chronologique et géographique de l'exposition, le collectionnement et le catalogage, en favorisant surtout les grecs et les italiens mais aussi l'art germanique. Le classement chronologique et géographique renforce la hiérarchie, la linéarité et surtout la

classification en général issue de la tradition de Lumières (Paul, 2012a), obligeant les collections françaises et britanniques à promouvoir leur propres écoles des peintures. L'inventaire et le catalogage témoignent du pouvoir des musées comme des manifestations du pouvoir de la nation.

La documentation muséale est conçue comme une méthode pour 1) témoigner de la valeur d'un objet matériel (Desvallées, 1994, p. 89)¹² ; et 2) localiser chaque œuvre parmi une vaste collection. (Browne Goode, 1895, p. 208) Ainsi, la classification, la progression et la brièveté sont devenues le *status quo* des guides et catalogues de toutes formes jusqu'au 20^e siècle et au-delà. Quand ces habitudes se sont mariées aux nouvelles pratiques des bibliothécaires dans les années 1930, la documentation muséale a pris sa première forme moderne.

La documentation muséale actuelle – même pour les musées de beaux-arts et le sujet de cette étude – semble plus liée aux systèmes scientifiques qui reposent sur une taxonomie stricte, une catégorisation hiérarchique et des caractéristiques observables. (Sarasan et Neuner, 1983) Concernant cette étude, il faut constater que la classification des objets muséaux descend de la classification de la connaissance (voir par ex. le texte classique *Nomenclature for Museum Cataloguing : A System for Classifying Man-Made Objects* (Chenhall, 1978) – véritable bible des registraires). L'objectif de cet assemblage d'information est *a priori* archivistique et juridique (Bearman, 2008, p. 36) mais il suit étroitement l'évolution des ordinateurs, qui demandent une réduction des informations aux données. (Chenhall, *Museum Cataloguing in the Computer Age* (1975) et *Propositions for the Future : Museum Data Standard* (1978)).

¹² Par l'histoire de la documentation des objets culturels, il est évident que la documentation, c'est-à-dire l'information explicite pour expliquer tels objets, contribue à la valeur d'un objet. C'est une notion qui est au sein de plusieurs traités internationaux sur la protection du patrimoine culturel.

De plus, les théoriciens dans le domaine de la documentation muséale nous donnent d'autres constats. Même si l'ordinateur a soutenu un aspect communicationnel, la grande partie de la documentation traditionnelle n'a jamais été envisagée pour être partagée avec le public. (Trant, 2008, p. 78) Au contraire, la création et la consultation de la documentation sont strictement restreintes à certaines personnes, même parmi les employés des musées, puisqu'elle n'est souvent disponible que pour le registraire ou à un conservateur sous des conditions strictes. (Cameron et Mengler, 2009 ; Coburn et Baca, 2004) Ces habitudes sont formées dans le monde matériel où, sans documentation physique, on risque d'être confronté à l'incapacité de prouver la provenance, la possession ou la légitimité des œuvres d'art. Sans un minimum de documentation, un œuvre pourrait être perdu ou, pire, perdre de sa valeur, éducative ou économique. (Browne Goode, 1895, 1896) Dans un texte pratique pré-Internet, « Facts & Artefacts: how to Document a Museum Collection », Stuart Holm (1991) écrit « Objects become meaningless because their context is lost. »

Au contraire, un excès de documentation risque de devenir la médiation qui pourrait remplacer l'œuvre elle-même. Les moyens historiquement utilisés pour éviter ces deux risques ont été de : 1) restreindre l'accès à l'information ; et 2) pratiquer une documentation minimale en se montrant réticent à adopter des formes plus proches de la médiation. En contraste aux collections de spécimens ou des artefacts au sein des collections d'art, la documentation a pris une forme minimaliste pour préserver le témoignage de l'objet en soi. Plus tard, l'usage de la « technologie » a été limité aux tâches traditionnelles de documentation : décrire succinctement, noter, garder. Dans *Digital Cultures*, Milad Doueïhi (2011) attire l'attention sur le « print paradigm » qui continue à gouverner nos conceptions analogiques des technologies numériques.

3.1.1.3 L'objet muséal et l'œuvre d'art

Avant que cette étude puisse considérer plus particulièrement l'œuvre d'art, il faut d'abord comprendre la documentation comme l'élément constituant du « document » et sa relation avec le concept de l'« objet muséal » plus généralement – un sujet traité par François Mairesse et Bernard Deloche (2011, pp. 391-419) dans le *Dictionnaire encyclopédique de la muséologie* et qui préoccupe la muséologie et la pratique muséale. (van Mensch, 1994b, p. 94) Moins circonscrit que le concept de documentation ou de matérialité, l'objet muséal fait en général référence au contenu physique des collections muséales. En contraste, Benjamin a fourni une distinction cruciale entre un « document » et une « œuvre d'art » : « L'œuvre d'art n'est qu'accessoirement un document... Aucun document n'est en tant que tel une œuvre d'art ... Avec l'œuvre d'art, les artistes apprennent le métier. Devant des documents, le public s'éduque. (Welger-Barboza, 2001, p. 8 en citant Benjamin)

La question s'est ensuite tournée vers les objets muséaux, en considérant la construction sociale de la signification, de la pertinence et de la matérialité. Ainsi, pendant l'âge moderne (depuis 1955 selon van Mensch, 1994b, p. 62), la signification de l'« objet muséal » a préoccupé et peut-être défié les muséologues. Les collections muséales existent sur l'idée que ces objets possèdent des quantités vastes d'information, comme les reliques sacrées (Baudrillard, 1968) ou en tant que documents témoins (*Urkunden*¹³). Cette interrogation concernant l'objet ou document est soulevée lors de la conférence d'ICOFOM en 1994 où les participants ont débattu des perspectives muséales. La date de la conférence précède l'usage général de l'Internet par les musées et nous donne un aperçu des perspectives avant les grands efforts de numérisation des collections en ligne. À titre d'exemple, les participants

¹³ *Urkunden* – selon Aby Warburg, des œuvres d'art en tant que documents. Kurt W. Forster, « Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents ». *October*, 77 (1996), p. 5-24.

ont souligné la matérialité implicite dans la définition d'« objet » (Bellaigue et Menu, 1994) et la tension entre le matériel et l'immatériel. (Jiaxin, 1994 ; Qinglin, 1994 ; Sylla, 1994) Les présentations ont également démontré la complexification du sujet selon les notions de contextualisation (Raippalinna, 1994 ; Shah, 1994), de preuves (Maranda, 1994 ; Stránský, 1994) et de témoignage historique. (Scheiner, 1994 ; Shah, 1994 ; Sylla, 1994 ; van Mensch, 1994b) Au moins deux constats ressortent du débat : 1) que le concept de l'objet *cum* document repose autant sur les croyances judéo-chrétiennes et indo-européennes (Desvallées, 1994, p. 89 ; Sylla, 1994) qui gouvernent la nature de la réalité visible, que sur les idéaux des Lumières, qui privilégient la connaissance dérivante de la réalité observable et du monde physique (Pearce, 1993 ; van Mensch, 1994a) ; 2) que la muséologie se situe dans la tradition de la culture matérielle en suivant ses propres classements de représentation ; et 3) qu'alors qu'on accorde plus d'importance à l'objet *cum* source de connaissance (comme « document ») qu'à sa présence matérielle. Le débat continue d'être mené avec une faible compréhension des potentialités et des décalages de la technologie. (*Ibid.* Pearce, 1993 ; van Mensch, 1994a, *passim*)

Cependant, selon d'autres penseurs, les œuvres, ainsi que les documents ou les reliques, transmettent simplement des concepts d'une génération à une autre (Baudrillard, 1968 ; Desvallées, 1994 ; Forster, 1996) en tant que « high-integrity information products » (MacDonald et Alsford, 1991, p. 76) qui se conforment mieux aux paramètres du numérique et des calculs. Néanmoins, les aspects immatériels des œuvres d'art témoignent de cultures, de valeurs, d'identités, de lieux, de territoires, de communautés, d'individus et de patrimoines. (Doueih, 2011) Dans cette optique où l'objet est plus concept que chose, les œuvres sont essentielles pour comprendre la culture et sont étroitement liées aux raisons pour lesquelles les musées de beaux-arts collectionnent et documentent les œuvres. Ces concepts ne sont pas une aura en soi mais ils en sont le témoignage. En prenant compte des aspects immatériels, plusieurs

auteurs confrontent les enjeux de l'immatérialité des objets patrimoniaux, de la perspective analogique (Alivizatou, 2008 ; Antonini, 2012 ; Poulot *et al.*, 2009) ou numérique. (Deloche, 2000 ; Kirshenblatt-Gimblett, 2004) Sous-titrée « la gestion de la mémoire artistique », l'histoire de la documentation par Maria Marín Torres (2002) raconte la difficulté de tenir compte des aspects complexes et multiples des objets muséaux. Dans *Le Patrimoine à l'ère du document numérique*, Welger-Barboza (2011) examine ces enjeux de document ou objet liés à la numérisation des objets muséaux et à la réalité documentaire de leur vie virtuelle.

De nos jours, les technologies numériques ont ravivé et rendu plus complexe la tension entre la matérialité et l'immatérialité en créant de nouvelles tensions entre d'autres concepts étroitement liés à la documentation des objets muséaux et des œuvres d'art. (Foster, 1996 ; Welger-Barboza, 2001) Welger-Barboza (*Ibid.*) nous rappelle que, déjà, le musée virtuel et la cybermuséologie remettent en question la « médiation » des objets muséaux et la complexité des « représentations » et de l'authenticité des œuvres d'art. La numérisation n'est qu'un des phénomènes les plus récents à contester cette philosophie. Le travail de Bruno Latour atteste que, comme leurs contreparties matérielles, les facsimilés numériques d'art peuvent aider à la compréhension de l'original (Hennion et Latour, 2003, *passim* ; Latour et Lowe, 2011, p. 2) en contraste aux idées traditionnelles qui s'opposent à toute représentation non-authentique. En contraste à Benjamin, ces auteurs suggèrent que l'on commence à percevoir les représentations des œuvres comme des « performances » qui ne demandent pas de mimétisme sous forme statique. Il faut se demander par ailleurs si le concept de la « documentation » ou même de l'« inventaire » est encore exact quand l'environnement numérique remet en question plusieurs concepts comme ceux de « représentation », d'« enregistrement », de « médiation », de « mise en valeur », de « mise en contexte » et de « faire vivre », parmi tant d'autres. Les concepts de « matérialité » et d'« immatérialité » sont également ébranlés.

De nos jours, plusieurs auteurs constatent que les œuvres d'art muséales demeurent statiques, avec une valeur symbolique immuable (Cameron, 2008, p. 232), victimes de la croyance que la vie sociale d'un objet muséal – sa biographie – s'arrête au moment de son entrée au musée. (Bonnot, 2002, p. 28 ; Poulot, 2013) Cette invariabilité est en décalage avec la mutabilité des concepts contemporains de perception et de connaissance. (Doueïhi, 2011 ; Keen, 2007) De nos jours, une perspective qui comprend le dynamisme des objets et leurs aspects intangibles est nécessaire. (Appadurai, 1996) Mais, pour les conservateurs qui, autrefois, ont craint le « démon de l'Explication » (Valéry, 1960 [1923], p. 1293) comme des obstacles à l'expérience révérencielle, la technologie semble-t-elle toujours totalement hérétique ?

3.1.2 La perception

L'étude de perception est un domaine vaste et complexe. Elle comprend la psychologie, la neuroscience et tous les sens humains. Il serait impossible de rendre compte ici de l'entière importance et de la complexité en ce qui concerne son intersection avec le monde de l'art et les technologies optiques. Ainsi, les commentaires ci-dessous tentent à introduire les fondements du sujet et elles représentent les lectures faites en préparation pour mener cette étude.

Du côté philosophique de la perception, certains auteurs, dont les plus emblématiques sont certainement Heidegger (1962, 1971, 1977), Husserl (1992), Sartre (1966), Merleau-Ponty (1962) et Foucault (1970, 1975, 1976), affirment que le concept de perception est empreint d'une primauté accordée au visuel et domine la pensée

philosophique occidentale. (Arendt, 1978) Tout comme plusieurs autres¹⁴, ils examinent et critiquent son influence continue sur la méthodologie scientifique ancienne. Comme tel, le concept de perception est également lié à la « réalité observable », la « vision humaine » et la « matérialité » qui forment les éléments du premier paradigme de la recherche scientifique : l'« observation » qui insiste sur le « physiological substrate » (Crary, 1988) et donc la « matérialité ». (Heidegger, [1936]1971)

Dans le domaine de l'histoire de l'art, la domination de l'« *ocularcentrism* » ressort de manière évidente dans les textes classiques sur l'art visuel. Selon l'exemple de Vasari (1568) qui a établi une évolution de style formel, Wölfflin (1950) a développé une analyse formelle, Schapiro (1994) a contribué par des élaborations sur l'étude de style, Panofsky (1955, 1962) a soulevé la forme comme point de départ des études iconographiques, Gombrich (1960, 1982) a mis l'accent sur la vision de l'artiste et a soutenu le langage de la « perspective » de la Renaissance et Berger (1972) a démontré une manière particulière de voir les arts visuels. Tous soulignent la forme physique des œuvres d'art perceptible par la vision humaine comme le début de la connaissance, même si les écrivains cherchent à en considérer les aspects extra-formels.

La révolution optique puis la révolution numérique, contestent cette hégémonie de la matérialité et de la vision humaine au cœur de cette histoire. La révolution

¹⁴ Voir également Steven Holl *et al.*, *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture* (San Francisco: William Stout Publishers, 2006), et particulièrement Alberto Pérez Gómez, « The Space of Architecture: Meaning as Presence and Representation. » dans la même édition. En addition David Michael Levin, *Modernity and the Hegemony of Vision* (Berkeley, CA: University of California Press, 1993b), dans lequel j'ai lu attentivement « Vision Reflection and Openness: The Hegemony of Vision from a Hegelian Point of View » par Steven Houlgate, pp. 87-122 ; « Vision, Representation and Technology in Descartes » par Dalia Judovitz, pp. 63-85 ; « Decline and Fall of Ocularcentrism in Heidegger's Reading of the History of Metaphysics » par Levin, pp. 186-216 ; et « Sartre, Merleau-Ponty, and the Search for the New Ontology of Sight » par Martin Jay, pp. 143.

technologique de l'information *optique* (microscope, télescope, caméra), survenue longtemps avant la révolution *numérique* a fortement bouleversé les sciences. Mais ces bouleversements des technologies n'ont créé pratiquement aucune vague dans les musées. Déjà initiée à l'époque des Lumières, la révolution optique avance au milieu du 17^e siècle avec l'arrivée du microscope dans le monde scientifique, suivie par une hausse de sa popularité au milieu du 19^e siècle. La révolution optique persiste avec le développement du processus photographique.

Le microscope est un outil qui a longtemps été utilisé pour examiner des œuvres d'art. Il peut dévoiler les histoires, les techniques et les liens auparavant cachés. (Taft et Mayer, 2000, p. 22)¹⁵ Le microscope perturbe, voire efface fondamentalement la « distance » considérée comme nécessaire, – selon les écrivains les plus connus –, concernant l'aura et de la révérence de l'art (p. ex. Benjamin, 1936 ; Malraux, 1947) et il donne par conséquent une image infidèle de l'original et inattendue pour l'artiste.

D'une façon similaire, la photographie comme technologie au service de la documentation des collections muséales est limitée et strictement réglementée, même si elle est en voie de devenir démodée car supplantée par les reproductions en 3D. En particulier, la photographie dans les musées de beaux-arts est toujours problématique : même comme méthode utilisée pour documenter les objets, la photographie est vue comme une technologie précaire et réductrice. Parce qu'elle crée des copies, elle conteste l'autorité des œuvres d'art uniques en les privant de leur « aura », elle remet en question la légitimité des artistes et elle semble annuler l'importance des œuvres originales et de leurs lieux d'exposition : les musées. Il y a toujours un choix d'angle, de lumière et de proximité, écrit Malraux (1947). En

¹⁵ Voir également Bill Nichols, « The Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems ». *Screen*, 29, no. 1, (1988), p. 22-46, p. 232, et ses arguments similaires par rapport à l'usage du film pour révéler les détails moins reconnus par l'œil.

traitant des idées de Benjamin, la sociologue française, Natalie Heinich nous rappelle que la point de vue de Benjamin continue à confronter les nouvelles technologies de la représentation. (Heinich, 1983) La photographie, en particulière, démocratise tous les types et formes d'art par la séparation de la photographie, du contexte, des dimensions et même des couleurs de l'original, tous ces aspects qui témoignent de l'imprécision et donc de la nature douteuse de la photographie. Son texte pousse jusqu'au bout la confrontation de la technologie par rapport à l'art contemporain et la représentation. (Heinich, 2014) Mais la croyance persiste, au sein des musées de beaux-arts, que la photographie donne une représentation fictive et infidèle d'une œuvre d'art, même si elle est plus fiable que le texte comme forme de description. Ainsi, la pratique documentaire muséale propre aux musées de beaux-arts limite la photographie à une description élémentaire de l'objet. Elle est destinée à l'usage archivistique et strictement interne, sa qualité et ses quantités devant rester réduites pour protéger l'œuvre originale. (Besser, 1997 ; Johnston, 1997) Les photographies prises pour la publication sont forcément réglementées pour protéger le droit d'auteur et demeurent inaccessibles au public sauf sous forme d'affiche ou de catalogue, avec un usage strictement réglé.

Tandis que la photographie numérique émerge, les musées se voient confrontés à de nouvelles questions concernant les droits d'auteur, l'usage et la transmission numérique. Il semble que le consentement de partager les images en ligne implique une approbation tacite de leur reproduction et l'acceptation des reproductions en général. (Jones-Garmil, 1996, p. 52) Les limitations des premiers sites Web des musées et la lenteur dans la transmission des données ont réduit la nécessité et la demande pour les images des collections. À l'époque, il y avait peu de considération pour la création interne d'images de haute résolution, car la tendance persistante à limiter la qualité a protégé les droits d'auteur et l'inviolabilité de l'œuvre. De nos jours, le besoin d'images dépasse la capacité des musées d'en fournir. (Zorich, 1999)

Même quand une image reste dans le domaine public, les musées s'accrochent aux droits d'auteur, conçus pour les livres imprimés et mal adaptés aux images et à l'univers numérique. De plus, la facilité et la fréquence avec lesquelles des amateurs et des visiteurs peuvent prendre des photographies remettent en question non seulement les politiques concernant la prise de photographies dans les musées d'art (Chaumier, S. *et al.*, 2013), mais également les notions traditionnelles de perception et d'« objet » proprement dites.

La question reste à savoir qui possède le droit de reproduction. Il s'agit d'une réponse complexe, imprécise et variable. (Crews et Brown, 2011a) Comme les méthodes de documentation, le droit de reproduction est conçu de façon analogue à la « print culture ». (Doueïhi, 2011) Il faut connaître, par exemple, la date du décès de « l'auteur » et la date de « publication » des œuvres, ce qui démontre très clairement les biais des textes publiés et les difficultés par rapport aux œuvres d'art.¹⁶ Sur Internet, les reproductions numériques des objets en deux dimensions comme les peintures, les gravures ou les photographies sont protégées par la loi, mais celle-ci est fréquemment violée dû à la facilité de téléchargement et transmission. De plus, les objets en trois dimensions, reproduits par la photographie en deux dimensions, ne sont pas toujours protégés par la loi car chaque choix de lumière ou d'angle crée une nouvelle médiation de l'œuvre. La photographie résultante est juridiquement assez

¹⁶ Voir par ex. Robin J. Allan, « After 'Bridgeman': Copyright, Museums, and Public Domain Works of Art ». *University of Pennsylvania Law Review*, 155, no. 4, (2007), p. 961-989 ; Kenneth D. Crews et Melissa A. Brown, *Copyright, Museums, and Licensing of Art Images* (New York: Columbia University Libraries, Copyright Advisory Office, 2011b) ; T. Green, *The Copyright Revolution at US Art Museums*, (billet de blogue, 2001) ; Michel Foucault, « What is an Author? » *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977) ; Elizabeth Anne McCauley, « 'Merely Mechanical' : On the Origins of Photographic Copyright in France and Great Britain ». *Art History*, 31, no. 1, (2008), p. 57-78 ; Katie Scott, *Reproduction and Reputation : "François Boucher" and the Formation of Artistic Identities* (Los Angeles, CA: Getty, 2006) ; Katie Scott et Caroline Arscott, *Manifestations of Venus : Art and Sexuality* (New York: Manchester University Press, 2000).

différente de l'original puisque la photographie peut devenir une œuvre protégée séparément mais pas automatiquement.

De tels enjeux et incertitudes ont amené les conservateurs, comme gardiens de l'intégrité de la collection, à devenir prudents, voire même avarés, avec la qualité et le nombre d'images disponibles ou la nature des politiques qui gouvernent l'usage des appareils photographiques dans le musée. (Botticelli *et al.*, 2011) Cette erreur sur le plan de la sauvegarde de l'intégrité de la collection est une habitude ancrée dans la profession. L'usage public d'images de mauvaise qualité, dû aux vitesses lentes de l'Internet à ses débuts, était désagréable pour les conservateurs (Proctor, 2010) mais, également, l'effacement de telles préoccupations pour la capacité de l'Internet par rapport à l'usage (Anderson, 1999) des images a souligné les enjeux du droit de reproduction des images et des droits d'auteur. Aujourd'hui, la sécurité de l'Internet est meilleure, mais les droits de propriété intellectuelle continuent d'empêcher l'utilisation en ligne de nombreuses images¹⁷ et demeurent une raison et, peut-être, une excuse importante pour la limitation continue des musées dans le partage de l'information en ligne, même pour les amateurs.

Alors que la documentation muséale demeure focalisée sur l'observation et la perception comme premier paradigme scientifique (Strawn, 2012), l'évolution de la technologie investigatrice et celle des paradigmes scientifiques eux-mêmes demeurent maigres au cœur de la pratique documentaire muséale dans les musées de beaux-arts. Néanmoins, le deuxième paradigme scientifique, – la description, l'explication et la théorisation (*Ibid.*) –, n'entre vraiment dans le domaine *que* par rapport à l'histoire de l'art et à la muséologie. Le troisième paradigme scientifique, – la simulation et la modélisation –, est presque absent de la pratique documentaire,

¹⁷ Voir par ex. le site Web du LACMA qui précise les conditions d'utilisation des images de collections. <http://www.lacma.org/about/contact-us/terms-use>

sauf en ce qui concerne les œuvres d'art contemporain.¹⁸ Ces nouvelles façons de percevoir les objets ont mené des philosophes comme Sartre, Merleau-Ponty, Foucault et Lacan (1978) à porter un nouveau regard sur la relation visuelle du sujet à l'objet comme une dialectique maître-esclave.

Tandis que les musées de beaux-arts débattent sur l'accès numérique aux collections et renforcent la réglementation de la photographie (Kim *et al.*, 2014), les nouvelles façons de visualiser les objets et les environnements ont évolué considérablement grâce au renforcement des technologies optiques par les technologies numériques. L'accroissement perpétuel de la capacité de stockage par les ordinateurs permet l'accumulation en masse des données, qu'il s'agisse de données liées à la visualisation (image, document, modèle) ou de faits (observations) plus fondamentaux, en donnant naissance à ce qu'on appelle le « quatrième paradigme scientifique ». (Strawn, 2012) D'une façon télescopique, cette faculté de réunir et de traiter des ensembles de données de plus en plus vastes permet une visualisation et une compréhension plus approfondies de la documentation et des objets, en sortant des liens, des schémas et des correspondances inconnus auparavant. C'est l'âge du « Big Data » (Boyd et Crawford, 2011) – la capture, le stockage, la recherche, l'analyse et la visualisation de données si volumineuses qu'elles résistent à l'analyse par les méthodes traditionnelles. Les musées sont mal préparés pour y participer, car la tradition de documentation légère au sein des musées de beaux-arts ne réunit pas suffisamment de données pour nourrir les besoins du « Big Data ».

¹⁸ Cécile Dazord, « L'art contemporain confronté aux phénomènes d'obsolescence technologique ou l'impact des évolutions technologiques sur la préservation des œuvres d'art contemporain ». *Patrimoine musical du xxe siècle* (2007), p. 5-14 justifie fortement la modélisation de l'art contemporain comme moyen de surmonter les limitations de la technologie matérielle et logicielle. L'auteur plaide pour l'inclusion de l'intention de l'artiste ainsi que de la modélisation et de la documentation pour répondre aux besoins de plusieurs parties.

Comme quatrième paradigme scientifique, les *Big Data* ont déjà transformé nos perspectives des réseaux complexes et l'acquisition de la connaissance dans les domaines scientifiques. (Burkholder, 1992) Toute œuvre d'art, sous le regard humain, révèle des motifs à travers un seul objet ou des schémas parmi plusieurs. Les musées de beaux-arts sont formés autour de ces schémas et l'histoire de l'art est enseignée par rapport à eux. Ce sont les schémas que nous appelons « périodes » dans le développement d'un artiste, « écoles » ou « mouvements » dans les modèles d'évolution ou « époques » quand on les applique à un ensemble culturel plus large. Ils sont ce qui est devenu évident pour les historiens de l'art au fil des générations d'observation et de contemplation d'œuvres d'art. Les *Big Data* offrent des façons totalement différentes d'observer et de visualiser ces modèles et de développer ainsi les connaissances correspondantes. Les potentiels pour les sciences humaines sont vastes, mais tout usage dépend de la quantité de données à la base des analyses. Embourbée dans les modes analogues de perception, la pratique documentaire muséale d'aujourd'hui ne suffit pas pour y contribuer.

Même si elles ont contesté la supériorité de la vision humaine, les technologies optiques restent douteuses selon la tradition muséale. Mais le « regard » de la société évolue fondamentalement. Les musées de beaux-arts ne peuvent pas se permettre de persister à modéliser leur vision d'une idée de « perception » venant d'autres siècles.

3.1.3 La connaissance

Comme les alphabets ou la machine à imprimer autrefois, les technologies de l'information numériques ont eu un effet gravitationnel sur la cognition et les structures sociales (Collinson, 2001 ; Maranda, 1994 ; McLuhan et Fiore, 1967) et ont radicalement modifié l'état de la connaissance. (Buschman, 1990) Certes, la

transmission de la connaissance postmoderne est différente et il en va de même pour les exigences sur le plan de la langue et de la communication par et pour les ordinateurs. (Lyotard, 1984) Alors que, dans le passé, la connaissance était assimilée à la puissance (Bauman, 1987 ; Bennett, 1995 ; Foucault, 1975 ; Fraley et Vargas, 1975), dans l'ère de l'information, nous concevons d'une manière plus nuancée que l'accès à l'information pour créer la connaissance est le pouvoir réel. (Lyotard, 1984 ; Rifkin, 2002)

En vertu de cette connaissance recontextualisée, deux fonctions sont importantes pour les musées : 1) Les technologies de l'information nous ont permis de percevoir, peut-être mieux que jamais, nos structures de la connaissance (Hooper-Greenhill, 1992, *passim*) ; la codification numérique ne change que la façon dont nous pouvons y accéder (Ribeiro, 2007, p. 118) ; 2.) Il faut bien comprendre que les faits (les données), l'information, et la connaissance ne sont pas synonymes. (Bearman, 2008 ; MacDonald et Alsford, 2010 [1991] ; Orna et Pettitt, 1998/2010 ; Zorich, 2008) Comprendre la nature des trois concepts et la technologie dans le contexte de l'ère de l'information est essentiel pour les musées. (Trant, 2008) Jusqu'à présent, les musées n'ont réussi à faire ni l'un ni l'autre. (Hermann, 1997, p. 69) Tandis que le concept de documentation est axé sur ces trois concepts, la connaissance dépend de l'information et des données qui dérivent traditionnellement de la perception. Les données et l'information sont notre principal atout. La technologie, comme les objets muséaux eux-mêmes, est un autre moyen d'y accéder.

En dehors des musées de beaux-arts, la recherche et la méthode scientifique ont évolué parallèlement aux ordinateurs et aux technologies numériques. Les données et l'information sont reconnues comme des éléments importants et distincts dans la création de la connaissance. Grâce à l'Internet et à l'accessibilité aux données, à l'information et à la connaissance jamais obtenue auparavant, on comprend

différemment, de nos jours, l'idée de « connaissance ». Comme concept, elle est souvent exploitée dans des études de cas explorant spécifiquement le lien entre les bases de données des bibliothèques, des archives et des musées, tout en sachant que les concepts de connaissance et de documentation sont très proches et parfois interreliés. (Constantinescu, 2010 ; Courant, 2006 ; Tibbo et Lee, 2010 ; Trant, 2009) Plusieurs auteurs invoquent l'idée des constructions continues de la connaissance associée aux objets (Appadurai, 1996 ; Bonnot, 2002 ; Latour et Lowe, 2011) similaires aux nouveaux concepts de la création de connaissance par rapport au modèle de Wikipédia (Doueïhi, 2011, p. 79 ; Keen, 2007) ou comme le montage d'un film. (Nichols, 1988, p. 628) D'ailleurs, des muséologues parlent d'un type de base de données en ligne et quasi-ouvert au public pour qu'il puisse participer à la création et à l'amélioration continues du corps de connaissances. (Chan, 2007 ; Smith, 2012)

Tandis que la nature démocratique de l'Internet sert aux musées dans leurs actions éducatives, l'Internet à ses débuts était entravé par des vitesses de connexion lentes et un manque de sécurité, qui nuisaient à la qualité de l'image et soulevaient des questions de droits d'auteur, deux facteurs qui ont eu une incidence sur l'intégrité de l'objet et de la collection. De nos jours, ce n'est pas la capacité de l'Internet qui entrave le partage d'information sur les collections muséales, mais le manque d'information de base et, donc, de documentation, qui contrecarre la création de nouvelles connaissances.

3.2 Approches historiques

En lien avec les idées et enjeux soulevés dans la présentation des trois aspects de l'approche théorique, il faut considérer plus généralement les contextes historiques desquels nos études de cas dérivent. On considère ici les trois contextes suivants :

1) la documentation de la connaissance et de la culture ; 2) le carrefour des musées et des technologies ; ainsi que 3) les problèmes d'application des technologies numériques à la documentation muséale. Ainsi, ces trois aspects constituent un cadre contextuel et une fondation historique pour comprendre les plus grandes implications et conséquences de cette recherche.

3.2.1 La démocratisation de la connaissance et de la culture

La démocratisation de la culture est un grand sujet au sein des sciences humaines, accompagné par des questions de qui décide ce qu'est la culture, comment faire la médiation de la culture pour qui, pourquoi et surtout qui a accès à la culture. La résolution de tels débats est à part de cette présente étude mais, en même temps, leurs impacts et conséquences sont au cœur de l'évolution des collections muséales et, par extension, de leurs méthodes de documentation, particulièrement lorsqu'il s'agit des TIC.

Au-delà du domaine des musées, Baumann (1987) trace la disparité entre ceux qui possèdent la connaissance importante et les autres. Le concept de la démocratisation se déroule pour nous montrer le rôle des pourvoyeurs de connaissances dans la marche des idées, poussée par la culture du consommateur. (Rifkin, 2000) Dans *Legislators to Interpreters*, Bauman (*Ibid.*) examine l'histoire des pratiques isolationnistes des puissants et comment leur pouvoir est lié à la connaissance. La création des premiers musées publics a vu se manifester les principes des Lumières (*passim* Bennett, 1995 ; Poulot, 2000, pp. 146-148 ; 2005, p. 8) et la documentation muséale était le dispositif principal des connaissances sur les objets. (Browne Goode, 1896) Liée au pouvoir, on comprend pourquoi la connaissance est sauvegardée. Mais le projet de la modernité a forcé une renégociation de cette structure de pouvoir. Au

moment où la galerie d'art devient publique, les tensions antagonistes entre la démocratisation et la connaissance traditionnelle sont révélées.

Face à la postmodernité, les « power brokers » intellectuels doivent abandonner une approche législative qui les rend dictateurs d'une monoculture supérieure, en faveur d'un rôle en tant que médiateurs d'un système de valeurs moins homogène. C'est le commencement de la reconnaissance des cultures (au pluriel) au lieu de la Culture (singulier et majuscule). Anticipant l'ère poststructuraliste, dans *L'Amour de l'art*, Pierre Bourdieu (1969) vise à démanteler « l'idéologie du don naturel et de l'œil neuf » véhiculée par la classe dominante (voire élitiste) pour légitimer son monopole sur la culture savante et sur ce qu'elle désigne comme les « besoins culturels ».

Rhiannon Mason donne un résumé de l'évolution du domaine de la théorie culturelle et de sa relation à la muséologie. (Mason, R., 2006) Elle souligne le poststructuralisme qui étaye la production ou la présentation de la connaissance dans nos institutions intellectuelles. Quand les idées de pouvoir s'appliquent aux musées, on trouve, de nos jours, un déclin de la révérence publique des images (d'art) et ainsi de leur pouvoir transcendant face à leur marchandisation. La position de Jean Clair (2007), ancien conservateur au Louvre, contre la démocratisation et la globalisation de l'accès (à l'art), joue le rôle de contrepoint du déterminisme du marché, ou du marché comme « méta-autorité ». En soulignant le pouvoir de la connaissance, Rifkin, dans *The Age of Access* (2000), élabore l'évolution du pouvoir en proposant que le capitalisme a évolué de la marchandisation et la possession des biens à la marchandisation de l'accès à l'information et à l'expérience.

De la perspective interne des musées, même avant la considération des nouvelles technologies, il est clair que le modèle muséal tel qu'il existe depuis les Lumières (Poulot, 2000) demande un réexamen des principes de bases muséaux face aux

paradigmes sociaux, économiques et environnementaux qui continuent à s'éloigner de la perspective de l'administration des musées (Janes, 2009 ; Tobelem, 2010) où l'idée du musée et celle de la possession d'une collection des objets aujourd'hui semblent homologues, où les politiques et traditions muséales continuent à se centrer sur l'objet (Mairesse, 2002), en dépit de la longue histoire détachée de l'acte de collection. « L'activité essentielle du musée antique ou du *studiolo* l'est encore ancrée dans l'humain, inspirée par le contact avec l'objet. L'activité du musée moderne, à la suite de Quiccheberg, se recentre de plus en plus sur l'objet lui-même, qui devient les fonds d'étude qu'il n'était que support de réflexion. » (*Ibid.*, p. 29)

Les institutions muséales se sont longtemps positionnées en tant qu'institutions éducatives et ainsi démocratiques. Elles se sont pourtant caractérisées historiquement par un comportement et des pratiques élitistes (Bennett, 1995 ; Hooper-Greenhill, 1992) qui continuent d'influencer les musées dans l'âge moderne et postmoderne. (Deloche, 2007 ; Zolberg, 1984) Alors même qu'aujourd'hui les musées cherchent à attirer un public toujours plus grand, les modèles « participatifs » tendent à éliminer les rôles traditionnels et les modèles basés sur les statistiques afin de gérer une institution populaire.

3.2.2 L'essor des technologies de l'information et de la communication aux musées

Durant les années soixante, les ordinateurs électroniques sont entrés dans le domaine muséal, tout d'abord dans les plus grands musées, principalement pour faciliter les tâches de bureau, l'inventaire et la gestion des collections inclus. (Ellin, 1968, 1969) Conçus comme des calculatrices sophistiquées, ces premiers ordinateurs se limitaient au traitement de texte et à la collecte des données. (Feeney et Ross, 1994 ; Parry, 2010) Néanmoins, la technologie a été considérée comme une intrusion dans les

sciences humaines (Grabar, 1994), un sentiment qui s'est amplifié dans le domaine muséal et qui, encore de nos jours, restreint l'usage des ordinateurs aux tâches administratives.

Plusieurs projets d'« automatisation » ont été lancés dans les musées pour rendre les catalogues de fiches des œuvres d'art lisibles par des machines. Au début, les projets étaient utopiques : les grands inventaires nationaux dans un seul système, par ex. le début du Museum Computer Network (Ellin, 1968), un réseau de bases de données parmi les grands musées de New York. Mais les collections des musées et les œuvres d'art en particulier étaient mal adaptées pour la quantification des données en forme réduite. Il a très tôt été évident que la limitation ou la réduction de l'information d'une œuvre facilite sa localisation et que la découverte de sa documentation demande une standardisation des « données » et de leurs formes. Les « relations » dans les bases de données *relationnelles* qui sont apparues après 1970 sont possibles seulement grâce à des morceaux d'informations exacts.

Peu à peu, les ordinateurs se sont améliorés pour devenir davantage des dispositifs de stockage et de traitement des informations (Feeney et Ross, 1994) et ont atteint une capacité supérieure en termes de stockage, de recherche et de transmission de textes et d'images. (Marty, 2012) Ceci a eu des répercussions importantes sur les sciences humaines, souvent dans les bibliothèques et les archives qui ont ouvert la voie de la numérisation de la documentation des collections (Grabar, 1994 ; Otlet, 1934, 1935 ; Rinehart, 2003), et a résulté éventuellement en la conversion des manuscrits et d'autres ressources textuelles dans des formats lisibles par des machines. (Feeney et Ross, 1994) Il est également important de noter que les musées sont plus lents à adapter l'ordinateur à l'usage documentaire.

Bientôt, des guides pour normaliser les pratiques et le langage d'usage sont développés (Chaumier, J., 1971 ; Chenhall, 1975) et les données rassemblées pour chaque objet muséal se conforment aux besoins des ordinateurs au lieu de ceux des chercheurs, conservateurs ou registraires. (Sarasan et Neuner, 1983) Pendant les années 1980 des logiciels commerciaux apparaissent pour gérer les collections, c'est-à-dire servir les besoins d'inventaire et de localisation : le catalogue numérique est né.

Ceci ne veut pas dire qu'aucun musée n'a vu la potentialité des ordinateurs par rapport à la documentation. Mais les méthodes et les formats de documentation des objets muséaux viennent de la tradition archivistique et bibliothécaire et reposent sur des taxonomies, catégorisations et méthodes d'observation (Poulot, 2005, p. 9) découlant d'une tradition scientifique maladroitement adaptée pour les œuvres d'art. (Bearman, 2008) En 1990, le consortium pour le « Computer Interchange of Museum Information » (CIMI) a commencé à chercher une alternative au format MARC (*Machine Readable Catalogue* conçu pour les bibliothèques) mieux adaptée aux collections muséales. En 1999, le consortium propose une standardisation (Sander et Perkins, 1999) mais elle n'est pas adoptée à cause de son incapacité à intégrer des ressources informationnelles (Zorich, 2008, p. 91), alors même que les technologies numériques continuent à évoluer. Presqu'au même moment que l'introduction de CIMI, la base de données relationnelle est remplacée par le « langage à balise extensible » (*Extensible Markup Language*, ou « XML »), qui facilite l'échange de contenus plus complexes et dans un format lisible par une machine *et* par l'être humain. (Chaudhri et Zicari, 2001) Cependant le problème de normalisation des données pour les musées persiste. Le comité international de la documentation d'ICOM¹⁹ (CIDOC) entreprend le défi de la création d'un nouveau modèle de relations plus sophistiquées pour mieux partager l'information associée avec les collections patrimoniales. Le modèle référentiel résultant apparaît comme standard en

¹⁹ Conseil international des musées.

2006. (Oldman, 2014) Il prend en compte l'émergence du Web sémantique et son modèle de métadonnées, le « RDF » ou *Resource Descriptive Framework*, qui permet moins de réduction d'informations (et de connaissances) dans un intérêt de quantification et de localisation simple.²⁰ Mais le CIDOC CRM (*Computer Reference Model*) existe maintenant depuis vingt ans : son problème d'usage n'est pas la technologie ou le modèle, mais la documentation muséale qui l'étaye.²¹

3.2.3 Les problèmes de l'application des technologies numériques à la documentation muséale

Cette documentation, conçue avant l'aube des musées publics, a connu une évolution minimale. (Zorich, 2008) Elle persiste en format proto-ordinateur et a peu contribué ou soutenu les nouvelles formes des technologies numériques et optiques. D'ailleurs, le glissement entre index, inventaire, catalogue, catalogue raisonné, catalogue numérique, catalogage et documentation est au centre des difficultés de l'enregistrement (l'inscription) des objets muséaux. L'histoire de la documentation muséale liée aux méthodes bibliothécaires et numériques aussi bien que le mélange des termes et intentions ont grandement entravé son évolution.

De nos jours, les bibliothèques, les archives et les musées ont tendance à faire converger leurs efforts. Cette convergence des LAMs²² se produit sous la forme d'un

²⁰ Voir le site Web du *World Wide Web Consortium* à <https://www.w3.org/TR/rdf11-concepts/>

²¹ Voir les Appendices K et Q pour une élaboration des problèmes de l'implémentation du CIDOC CRM

²² Terme commun en Amérique du nord pour décrire les bibliothèques (L pour Library), les Archives et les Musées. On voit de temps en temps le terme « GLAM » qui inclut les galeries, bien que ce ne soit pas toujours clair si « Gallery » indique un musée, comme la National Gallery of Art, ou une galerie privée à but lucratif. On utilise aussi BAM en Allemagne et ABM en Scandinavie. Le terme « Memory Institutions » est utilisé en Europe et « Collecting Sector » en Australie et Nouvelle-Zélande.

fusionnement physique (Clement, 2007), mais plus souvent sous forme numérique. (Allen, 2002 ; Caron, 2010 ; Martin, 2003 ; Vitali, 2006)

Au premier abord, il semble que les missions de ces institutions collectionneuses s'alignent étroitement. Mais les valeurs qui sous-tendent les bibliothèques et les archives par rapport aux musées sont aussi différentes et peut-être antagonistes. Chaque domaine a son propre « modèle d'expertise » qui énonce des valeurs différentes. (Poulot, 2013, p. 33) Le modèle des archives et des bibliothèques est de rendre accessible au public toutes les données, les informations et les ressources qu'elles collectionnent. Leur histoire est ancrée sur la dissémination de l'information et les types de matériaux, la plupart étant des livres, des documents ou des photographies documentaires (c'est-à-dire non « artistiques »), qui sont dans un format tel que ces documents peuvent être analysés et partagés facilement dans l'ère numérique. Pour eux, la traduction de la forme analogique à la forme numérique est souvent directe.²³

De plus, quelques auteurs suggèrent que cette convergence est dépendante d'une approche avant-gardiste de la formation des « professionnels de l'information », qui fait aussi converger les domaines, c'est à dire les bibliothécaires, les archivistes et les conservateurs. (Constantinescu, 2010 ; Keene et Fairman, 2011 ; Tibbo et Lee, 2010) Paul Marty prédit la création de ce nouveau domaine, « Museum Informatics », mais il l'a conçu en dehors de l'expertise traditionnelle des conservateurs (*passim* Marty, 1999, 2000, 2004, 2005, 2006a, 2006b, 2007a, 2007b, 2008, 2012) et envers les besoins des « utilisateurs ». Néanmoins, tandis que les musées sont reconnus de plus

Voir, M. Birtley et V. Bullock, « Will Collections Vanish in the Urge to Converge? Observations on Convergent Evolution in the Collections Sector ». *Archives & Manuscripts*, 36, no. 2, (2008), p. 128-147 ; et Ruth Hedegaard, «The Benefits of Archives, Libraries and Museums Working Together: A Danish Case of Shared Databases». *New Library World*, 105, no. 7/8, (2004), p. 290-296.

²³ Voir Andrew Stauffer, « The Nineteenth-Century Archive in the Digital Age ». *European Romantic Review*, 23, no. 3, (2012), p. 335-341 pour mieux comprendre les enjeux des livres qui sont uniques.

en plus comme des institutions d'éducation et de mémoire et leurs conservateurs de temps en temps comme des « professionnels de l'information » (Mason, R. O., 1990), les collections d'objets de musées ont été moins adaptées aux pratiques de numérisation que celles de leurs homologues du « secteur des collectionneurs²⁴ » et la tradition documentaire des musées d'art a forcément limité la quantité et la qualité de l'assemblage de l'information.

La doctrine d'unicité et de révérence continue d'être la fondation de la formation des historiens de l'art (Zorich, 2012) et la source des antagonismes entre les technologies numériques et le travail traditionnel des conservateurs d'art. Ainsi toute méthode de reproduction est presque hérétique, même en prenant compte des illusions, des simulacres (Baudrillard, 1968, 1981, 1983, 2000) et des reproductions numériques en 3D. (Bearman, 2011, p. 60)

Les technologies numériques lancent un défi contre cette épistémologie matérialiste, qui est en contraste à l'extrême avec des concepts comme les musées sans objets (MacDonald et Alsford, 2010 [1991]) et les objets « born digital ». (Cameron, 2007) De plus, les technologies numériques proposent de nouvelles façons d'appréhender et de comprendre l'art. (Latour, 2014 ; Latour et Lowe, 2011) Mais, « In a culture where visual literacy is increasingly important, the most visually literate discipline in the world is absent from the realm of public discourse. » (Zorich, 2012, p. 22)

Les images des objets continuent d'être limitées en termes de qualité, de nombre ou de transférabilité. (Marty, 2012) Le texte est court et faible et l'information sur les objets est souvent confinée aux quelques champs d'information identiques aux catalogues anciens : l'artiste, la date, le titre, les dimensions et, de temps en temps, la provenance et la nationalité de l'artiste en indiquant d'une façon générale son école.

²⁴ Voir *sup.*, citation 22.

« Many collections are held hostage from the public, not by technology problems, but by the challenges of grasping the social changes involved with acts of this magnitude. » (*Ibid.*) Plusieurs auteurs contemporains citent notamment cette raison : une perspective qui adopte les technologies numériques sans compréhension de leurs capacités couplée avec une adoption de la rationalité technologique.

L'application de la logique de la technologie (une hyper-rationalité) force une perspective linéaire et aussi dualiste. La pensée empirique, enfant des Lumières, persiste et s'applique naturellement à la technologie dont la nature est fondamentalement décrite en *bits*. (Negroponte, 1995) Plusieurs auteurs appellent ce phénomène le déterminisme technologique. (Doueihi, 2011 ; Ellul, 1964 ; Parry, 2010a ; Peacock, 2007 ; Welger-Barboza, 2001) Mais les musées en général, surtout les musées d'art, demandent plus de nuance. (Cameron, 2007 ; Peacock, 2007)

La lenteur avec laquelle la technologie a percé le domaine a mené à une tendance à comprendre et conceptualiser les technologies numériques par rapport aux analogies et aux paradigmes de la « print culture » (Doueihi, 2011), c'est-à-dire surtout d'une manière statique. En conséquence, les musées continuent à considérer l'espace numérique en tant qu'imitation de l'espace physique. (Trant, 1998, republié en 2008) Dans cette circonstance, l'espace virtuel ne devient qu'une imitation pauvre de la réalité. Cette transposition est maladroite et mal adaptée aux potentialités de l'espace virtuel.

Pire, selon plusieurs auteurs, une compréhension pauvre de ces potentialités des technologies et de la transposition des paradigmes de l'analogique mène à 1) la réduction continue de l'objet muséal jusqu'au plus petit dénominateur commun pour qu'il soit homogène avec toute autre forme de patrimoine ou de document – c'est-à-dire le code binaire, les 1 et les 0 (Welger-Barboza, 2001) ; et 2) la documentation de l'objet reste statique. (Trant, 2008) En contraste, certains auteurs suggèrent que la

documentation d'un objet muséal se réoriente vers la dynamique (Bearman, 2008 ; Zorich, 2008), un acte qui rassemble nécessairement l'activité des conservateurs et le travail des registraires. (Dietz *et al.*, 2003) Fiona Cameron note que la documentation statique des objets muséaux conserve les valeurs traditionnelles unidimensionnelles de l'expertise et qu'elle rend par ailleurs difficile l'échange d'information par rapport aux systèmes dynamiques des TIC. (Cameron, 2008) Ainsi, la qualité et la portée des données de la documentation muséale est au sein des enjeux technologique des musées. (Cameron, 2010 ; Cameron et Mengler, 2009 ; Cameron et Robinson, 2007) Les données ne sont pas l'équivalent de l'information et l'information n'est pas égale à la connaissance ; la nuance et la richesse de la connaissance se perdent face à la réduction aux données. (Bearman, 2008 ; MacDonald et Alsford, 1991/2010 ; Orna et Pettitt, 1998/2010 ; Trant, 2008)

En réponse au manque de compréhension de la technologie et de son adoption maladroite ainsi que la réticence continue de la part des responsables des collections à utiliser les technologies numériques (Zorich, 2012) et l'évolution minimale du niveau de documentation, plusieurs écrivains dans le domaine voient la nécessité d'un nouveau domaine de théorie (Peacock, 2007) qui unifiera les besoins de la technologie et ceux plus profond de la compréhension de l'art. (Zorich, 2012) D'autres souhaitent la création d'une méga-profession (Sola, 1992 ; Sola *et al.*, 1997) qui rassemble la formation des bibliothécaires, des archivistes et des muséologues (Trant, 2009) pour mieux comprendre que :

The choices made when representing knowledge of and about the physical world in digital form – in creating digital surrogates for original materials, or abstracting the content of digital materials to enable their discovery – define (and confine) the informational value of digital representations. Technical formats may accentuate one characteristic over another. (*Ibid.*)

Cette nouvelle alphabétisation numérique [*digital literacy*] (Doueihi, 2011, p. 12) permet aux musées d'éviter le déterminisme technologique. (Heidegger, [1954] 1977 ; Sola *et al.*, 1997 ; Welger-Barboza, 2001) Il y a en général un penchant à parler des problèmes muséaux ou de la mort du conservateur chez les conservateurs formés de manière traditionnelle. (Janes, 2009 ; Tobelem, 2010) Il y a également un consensus autour du fait que les tâches traditionnelles du musée doivent s'étendre et se diversifier. (Cameron, 2010)

CHAPITRE IV

CAS D'ÉTUDE N° 1 : LA *NATIONAL GALLERY*, LONDON²⁵

Fondée comme un antidote à l'agitation populaire qui a fait suite au ralentissement économique causé par des guerres constantes, et dans un contexte de méfiance face à d'éventuelles influences de la France postrévolutionnaire, la *National Gallery*, London (NGL) s'est trouvée, durant la première moitié de son histoire, en proie à des tensions liées principalement aux divergences de goûts de ceux qui en exerçaient le contrôle, mais aussi quant à la manière dont la collection devait être gérée. Alors que la NGL avait été présentée dès son lancement comme une collection démocratique, ses premières itérations se sont avérées refléter davantage les goûts de la noblesse. En effet, très rapidement, une certaine image de prestige associée au collectionnement des beaux-arts s'est imposée – favorisée par les goûts élitistes, par une langue exclusive et par la richesse de l'aristocratie – qui a influencé et s'est reflétée dans la manière dont la Galerie était administrée, et notamment dans ses pratiques en matière de documentation. D'ailleurs, le modèle du musée public en Angleterre²⁶, avec l'idée de rendre des collections accessibles à l'ensemble de la population dans un but d'éducation, n'était-il pas né de principes plus anciens, d'embourgeoisement

²⁵ Tout au long cette étude, je vais utiliser le nom anglais.

²⁶ NGL Le Royaume-Uni est une désignation politique créée en 1801 par les nations constitutives de la Grande Bretagne et l'Irlande. La-Grande Bretagne désigne l'union politique de 1707 de l'Angleterre avec le Pays de Galles et l'Écosse. Elle est aussi le toponyme de la plus grande île et territoire géographique du Royaume-Uni. L'Angleterre est une nation constitutive de la Grande Bretagne et du Royaume-Uni. Partout dans cette étude, je tente de garder ces distinctions.

personnel, d'auto-élévation sociale ? Or, à mesure que la classe moyenne gagnait du pouvoir en grimpant l'échelle sociale et en étant de plus en plus représentée au Parlement où la Chambre des communes gagnait le pouvoir, le public s'est mis à désapprouver ce qui ressemblait davantage à une galerie privée devenue superficiellement publique. La nation a alors exigé une galerie dont les fondements reposent sur l'accessibilité, la communication, l'intendance responsable des trésors nationaux et l'éducation des citoyens. Ces deux éléments rivaux, à la base - la poursuite des principes élitistes en même temps que la recherche d'un format plus égalitaire - ont donné lieu à près d'un siècle de considérations internes et de conflits au sein de l'institution, qui ont eu un profond impact sur la documentation de la collection de l'art, l'élaboration des catalogues des collections et ce, jusqu'au moment où la numérisation des collections est devenue possible. Afin de comprendre ces conflits formatifs, il est important d'examiner en détail la nature de ces deux modèles concurrents au moment de leur émergence en Angleterre afin de comprendre comment ils ont influencé la création de la NGL et l'évolution de ses méthodes documentaires.

4.1 Le contexte historique de la documentation en Angleterre : Les modèles muséaux bourgeois et élitistes de la documentation des collections avant l'établissement de la *National Gallery, London*

Au début du 16^e siècle, les structures politiques et sociales étaient en train de s'éroder. Après la mort de la Reine Élisabeth 1^{re}, sans héritier, en 1603, son lointain cousin ostentatoire, Jacques 6^e, roi des Écossais est devenu roi d'Angleterre et d'Irlande. (Stewart, 2003, pp. 159-161) Très vite, il a établi l'autorité de la monarchie comme absolue – « the supremest thing upon earth ». (Discours devant le Parlement, 1610, publié en 1616, p. 529) Ce droit divin, revendiqué par un étranger, a préparé la voie pour une révolte du Parlement anglais contre le règne tout aussi extravagant du fils de

Jacques, Charles 1^{er} (r. 1625-1649) avec la Guerre civile anglaise (1642-1651)²⁷ et la décapitation subséquente du roi, en 1649. Lorsque la monarchie fut rétablie en 1660, elle a été considérablement affaiblie, devenant alors tributaire de l'assentiment du Parlement. Ainsi, au cours du 17^e siècle, la stricte hiérarchie de la noblesse anglaise a commencé à fluctuer. Ce décalage tectonique a permis l'émergence de deux modèles muséaux distincts.

La dissolution de la hiérarchie sociale a amené les hommes de la classe moyenne à vouloir améliorer leur notoriété et s'élever socialement par le biais de l'éducation et de l'autopromotion. (MacGregor, A., 1985, p. 147) Le cabinet de curiosités anglais²⁸ se prêtait merveilleusement pour satisfaire ces aspirations sociales, permettant aux hommes de présenter une image d'eux-mêmes basée sur des idées scientifiques émergentes. (Swann, 2001, *passim*) En même temps, la noblesse, qui tenait à se distinguer des arrivistes de moyenne classe, trouvait que l'art et la capacité d'en parler en connaissance dépendaient des voyages et des loisirs, qui eux-mêmes dépendaient de la richesse individuelle. C'est ainsi que le Grand Tour de l'Europe est devenu un moyen pour les classes supérieures de se distinguer par des expériences culturelles exclusives. La connaissance de l'art exigeait une expérience personnelle à une époque où la reproduction picturale était en voie de s'améliorer mais demeurait

²⁷ Aussi appelée la « Première Révolution Anglaise ».

²⁸ Sur les Cabinets de curiosité européens, voir, Krzysztof Pomian *et al.*, *La licorne et le bézoard une histoire des cabinets de curiosités : Exposition, Musée Sainte-Croix, Poitiers ; Espace Mendès-France, 18 octobre 2013-16 mars 2014*, (Montreuil : Gourcuff Gradenigo, 2013) ; O. R. Impey et Arthur MacGregor, *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-Century Europe* (New York : Clarendon Press, 1985) ; Arthur Grant MacGregor, *Curiosity and Enlightenment Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century* (New Haven, CT : Yale University Press, 2007) ; Thierry W. Despont *et al.*, *Le cabinet de curiosités* (New York : Assouline, 2013). Pour les cabinets anglais, voir Ken Arnold, *Cabinets for the Curious: Looking Back at Early English Museums* (Aldershot, UK : Ashgate, 2006) ; et Arthur MacGregor, « The Cabinet of Curiosities in Seventeenth-Century Britain. » *The Origins of Museums* (Oxford : Clarendon Press, 1985).

encore pauvre. Collectionner l'art est alors devenu une manifestation extérieure de ces expériences et connaissances.

Pendant que les collections de nature tant artistique que scientifique s'agrandissaient en Angleterre, elles représentaient au début leurs classes sociales correspondantes : soit en tant que représentations publiques des connaissances scientifiques, soit en tant que manifestations privées exclusives du goût artistique. De ces types de collections, deux différentes pratiques de catalogage ont émergé : l'inventaire scientifique basé sur la structure taxonomique et axé sur la quantité et la similitude ; et le catalogue artistique, construit sur un vocabulaire formel qui s'appuyait sur le descriptif pour établir la qualité. Au moment où la NGL a émergé, en 1824, soit près de deux siècles plus tard, elle se trouvait toujours coincée entre ces deux modèles concurrents de typologie muséale et leurs styles de catalogage correspondants.

4.1.1 Le premier modèle muséal – scientifique et démocratique

La galerie nationale anglaise n'est pas née du même patronage royal que ses précurseurs européens à Rome, Florence, Vienne, Dresde, Munich, Berlin, Bruxelles et Paris. (Paul, 2012b, pp. x-xi) C'est plutôt la propagation d'une mode du collectionnement à un niveau plus populaire parmi les gens des couches sociales inférieures (Swann, 2001, p. 8) qui, en Angleterre, a été à l'origine de la création d'un musée public, d'un dépôt collectif, puis d'un musée national appelé « British » (Colley, 2014). Même si la première version de la NGL à Londres a suivi plus scrupuleusement les pratiques de gestion et de catalogage des collections d'art privées, c'est au premier modèle muséal anglais, le cabinet scientifique, que l'on doit l'idée d'un dépôt collectif des trésors artistiques et leur exposition publique. Par ailleurs, les premiers catalogues muséaux en Angleterre découlaient des collections scientifiques

et la tradition scientifique s'est donc ancrée dans les tendances émergentes de la classification et la taxonomie. Alors que ces éléments seraient difficiles à appliquer aux œuvres d'art uniques, l'effort visant à classer les objets est encore ancré dans l'idée du catalogue ainsi que plusieurs autres aspects que nous explorons ici. Et même si certaines études affirment que les catalogues scientifiques n'ont eu que peu d'influence sur la méthodologie de catalogage artistique (Waterfield, 1995), on peut percevoir des échos de certains de ces éléments des catalogues scientifiques dans les catalogues artistiques actuels. Au delà de la classification, le catalogage scientifique englobe des notions de propriété, de communication au public et d'organisation de la documentation des connaissances.

Les cabinets privés suivants témoignèrent de l'émergence du modèle muséal scientifique en Angleterre et de leurs méthodologies de catalogage des collections avant la fondation de la NGL. Reposant sur les objectifs personnels d'élévation sociale, ces modèles ont contribué à donner au musée, en tant qu'institutions démocratiques, la mission de promouvoir l'éducation du public, c'est-à-dire l'élévation sociale générale qui a nettement marqué la fin du 19^e et le début du 20^e siècle. Tandis que l'*Ashmolean Museum* à Oxford est souvent considéré comme le premier musée au sens moderne, il a été construit sur les efforts des autres. La collection privée, appelée le *Musaeum Tradescantianum*, a été le premier musée à fonctionner comme une entreprise commerciale en Angleterre, ouvert au public avec un droit d'entrée. (Key, 1971, p. 29) Alors que le musée et les Tradescants, père (1570-1638) et fils (1608-1662), jouissaient d'une notoriété grandissante, il a attiré l'intérêt d'Elias Ashmole (1619-1672) qui a saisi l'occasion pour s'intéresser à son catalogage, s'en chargeant totalement, et finir par prendre possession de la collection. Finalement, il a cédé la collection à l'Université d'Oxford à condition que celle-ci érige un bâtiment pour l'exposer sous son propre nom. C'est ainsi que l'*Ashmolean Museum* devint le premier musée public – au sens physique du terme – en Europe en

1675. (The Ashmolean Museum, 2011) La création de la *Royal Society* en 1660, presque en même temps, a fait germer l'idée d'un dépôt collectif distinct de ceux des universités, pour la jouissance et l'édification d'un groupe. L'adhésion des membres se faisait à l'aide de catalogues publiés pour attirer l'attention et les dons. Toutefois, même si les membres et les donateurs étaient reconnus publiquement, leurs dons se trouvaient souvent noyés dans l'anonymat, au milieu d'une collection constamment grandissante et mal entretenue. Pour éviter un tel destin, et avec un coup magistral d'élévation sociale, Hans Sloane (1660-1753), Président de la *Royal Society*, après avoir amassé une immense collection de spécimens exotiques, ne l'a finalement pas vendue à une université, ni à une société privée, mais à la nation en besoin d'une identité collective. (Anderson, R. G. W., 2012, p. 49 ; Swann, 2001, p. 199) Le collectionnement et le catalogage des musées Tradescant et Ashmole, le dépôt collectif de la *Royal Society* et la collection fondatrice du *British Museum* ont tous lentement fait naître l'idée d'un dépôt national collectif à objectif muséal. Dans chacun de ces exemples, le désir de gravir l'échelle sociale par le biais de l'accumulation d'objets a mené à une amélioration du catalogage de ces collections. (Swann, 2001, pp. 10-14) Et chaque itération a fait l'objet de petits changements dans la méthodologie, dont beaucoup peuvent encore être observés de nos jours.

4.1.1.1. Les musées Tradescant et Ashmolean – le catalogage en tant que statut social et légal

La fondation de l'*Ashmolean Museum*, en 1675 – le plus ancien musée public en Grande-Bretagne (Paul, 2012b, p. viii), et le premier musée universitaire du monde (MacGregor, A., 2001)²⁹ – bien qu'elle ait précédé, selon certaines estimations³⁰,

²⁹ Aujourd'hui, le Musée Ashmolean est connu en tant que musée d'art et d'archéologie après que la collection d'art de l'université d'Oxford ait été fusionnée à la collection originale d'Ashmole, en 1908. Selon le site Web du musée, la collection d'art a débuté en 1620 avec une petite collection de portraits

l'Âge des Lumières, elle se situe dans le contexte de la révolution scientifique et le mouvement vers le catalogage de toute connaissance. Dans la ville voisine de Cambridge, Francis Bacon (1561-1626) avait déjà implanté ses propres théories de la connaissance acquise par l'étude empirique (Martin, 1992 ; Steegmuller, 1930) et il a encouragé, dans son livre, *New Atlantis* (1627) l'établissement d'un « Order of Society... dedicated to the study of the works and creatures of God ». (*Ibid.* p. 16) Ce « musée », aux dires de certains, (Key, 1971, p. 30), devait rassembler et diffuser la connaissance complète de l'homme. Le collectionnement et le catalogage nécessaire subséquent des objets tangibles étaient destinés à servir de « données » pour la méthode scientifique baconienne. (Hunter, 1981, pp. 13-18) Pour Elias Ashmole, le catalogage a rempli une fonction totalement différente : celle d'autopromotion et d'avancement social.

L'*Ashmolean Museum* et la collection d'Elias Ashmole ont été l'œuvre de John Tradescants Père et son fils, jardiniers à la noblesse d'Angleterre. Le style de vie extravagant de Charles 1^{er} exigeait, parmi de nombreux artisans talentueux, un jardinier extraordinaire. Nouvellement en vogue en Angleterre (Hartlib *et al.*, 1651)³¹,

de diplômés célèbres qui ornaient la bibliothèque bodléienne. Même si le début de cette collection précède celui de l'établissement du Musée Ashmolean, le collectionnement d'art est arrivé par hasard. Voir History of the Ashmolean : <http://www.ashmolean.org/about/historyandfuture/>

³⁰ Il est trop simple de situer l'Âge des Lumières au 18^e siècle comme un concept de pensée ou d'avances uniformes. C'est plutôt une série et même une multiplication et une coalescence des petits pas qui contribuent à l'illumination et qui prennent une forme plus évidente au cours du 18^e siècle. Pour un traitement plus approfondi du sujet voir D. Dominique Poulot, *Les Lumières* (Paris : Presses universitaires de France, 2000).

³¹ Plusieurs sources contemporaines indiquent que le goût pour les jardins est arrivé en Angleterre au début du 17^e siècle. « About 50 years ago about which time ingenuities first began to flourish in England, this Art of Gardening began to creep into England. », Samuel Hartlib *et al.*, *Samuel Hartlib His Legacie, or, An Enlargement of the Discourse of Husbandry Used in Brabant and Flaunders Wherein are Bequeathed to the Common-Wealth of England More Outlandish and Domestick Experiments and Secrets in Reference to Universall Husbandry* (London : Printed by H. Hills for Richard Wodenothe, 1651), p. 11.

le jardinage était un prolongement de l'architecture, de l'art et – par le biais de sa maîtrise de la nature – une démonstration publique du droit divin des rois. En tant que jardiniers de Charles I^{er}, les Tradescants chevauchaient les mondes de la noblesse et des roturiers. De cette façon, ils étaient en mesure de rechercher partout dans le monde des spécimens botaniques pour les jardins royaux, mais surtout, en profitant de leur accès privilégié à la royauté (Swann, 2001, p. 23), de former une vaste collection de spécimens botaniques et de curiosités rares. C'est ainsi qu'ils ont établi l'un des premiers cabinets de curiosités anglais. Alors qu'ils avaient accès au patronage de la royauté, ils ont échappé à une grande partie des intrigues politiques qui ont raccourci la vie ou la carrière de nombreux nobles à cette époque. En revanche, ils ont aidé à établir un nouveau moyen pour les gens de moyenne classe de s'élever socialement, alors que la hiérarchie sociale s'effondrait dans l'Angleterre du 17^e siècle. (MacGregor, A., 1985, p. 147)

Vers les années 1630, les Tradescants faisaient payer un droit de visite pour voir leur collection déjà célèbre (MacGregor, A., 1983), qui, en raison de son étendue considérable, avait obtenu le surnom de « Tradescant's Ark », d'après l'histoire biblique de Noé.³² Selon l'un des récits les plus anciens sur cette collection, datant de 1638, il était question de tout un éventail de curiosités, vaste et éclectique, composé entre autres de

³² L'Arche de Noé était le « premier musée du monde » à être promulgué au moins aussi tôt que 1675 dans Athanasius Kircher, *Athanasii Kircheri è Soc. Jesu Arca Noë in tres libros digesta, quorum I. De rebus quae ante Diluvium; II. De iis, quae ipso Diluvio ejusque duratione; III. De iis, quae post Diluvium à Noëmo gesta sunt, quae omnia nova methodo, nec non summa argumentorum varietate, explicantur, & demonstrantur* (Amstelodami : apud Joannem Janssonium à Waesberge, 1675); et J. A. Bennett et Scott Mandelbrote, *The Garden, the Ark, the Tower, the Temple: Biblical Metaphors of Knowledge in Early Modern Europe* (Oxford : Museum of the History of Science in association with the Bodleian Library, 1998). John Tradescant, le Père, était perçu comme un Noé moderne qui rassemblait un microcosme du monde. Voir Thomas Powell, *Humane Industry: Or, A History of Most Manual Arts* (London : Printed for Henry Herringman, and are to be sold at his shop, at the Blew-Anchor, in the Lower walk of the New-Exchange, 1661), cité par Marjorie Swann, *Curiosities and Texts the Culture of Collecting in Early Modern England* (Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2001), p. 29.

...a salamander, a chameleon, a pelican, a remora, a *lanhado* from Africa, ... amongst others a piece of human flesh on a bone, gourds, olives, a piece of wood, an ape's head, a cheese, etc., all kinds of shells, the hand of a mermaid, the hand of a mummy, a very natural wax hand under glass, all kinds of precious stones, coins, a picture wrought in feathers, a small piece of wood from the cross of Christ...(Stirn, 1638, p. 495)

Stirn mentionne également la présence d'un « petit livre spécial » – un catalogue ou guide – pour accompagner et identifier les collections botaniques. Le livre, *Plantarum in Horto Johanne Tradescanti nascentium catalogus* (Tradescant, 1634)³³, contenait une liste par ordre alphabétique de plus de 750 espèces de plantes du jardin de Tradescant. (Gunther et Goodyer, 1922, p. 227) En suivant ce même format, le prochain catalogue Tradescant, publié par Elias Ashmole, employait pour la première fois le mot *musaeum* (Figure 4.1, page suivante) pour décrire la collection.

« The enumeration of these rarities » (Tradescant, 1656, Introduction), une collection plus grande que toute autre en Europe (*Ibid.*), a été la première du genre publiée en Grande-Bretagne. Tradescant le Fils, a précisé sa méthodologie de catalogage dans cette même Introduction :

Now for the materialls themselves, I reduce them unto two sorts ; one Naturall, of which some are more familiarly known & named amongst us, as divers sorts of Birds, foure-footed Beasts and Fishes, to whom I have given usual English names. Others are lesse familiar, and as yet unfitted with apt English termes, as the shell-Creatures, Insects, Mineralls, Outlandish-Fruits, and the like, which are part of the *Materia Medica* ;.... The other sort is *Artificialis*, as Utensills, House-hold stuffe, Habits, Instruments of Warre used by severall Nations, rare curiosities of Art, &c. These are also expressed in English... for the ready, satisfying whomsoever may desire a view thereof. (*Ibid.*)

³³ Le seul et unique exemplaire de ce catalogue demeure à Magdalen College, Oxford. Voir R. T. Gunther et John Goodyer, *Early English Botanists and Their Gardens, Based on Unpublished Writings of Goodyer, Tradescant and Others* (Oxford : Frederick Hall, 1922).

Pour distinguer les objets naturels des objets artificiels, Tradescant suivait les pratiques contemporaines de catalogage scientifique. (Hooper-Greenhill, 1992, p. 109)

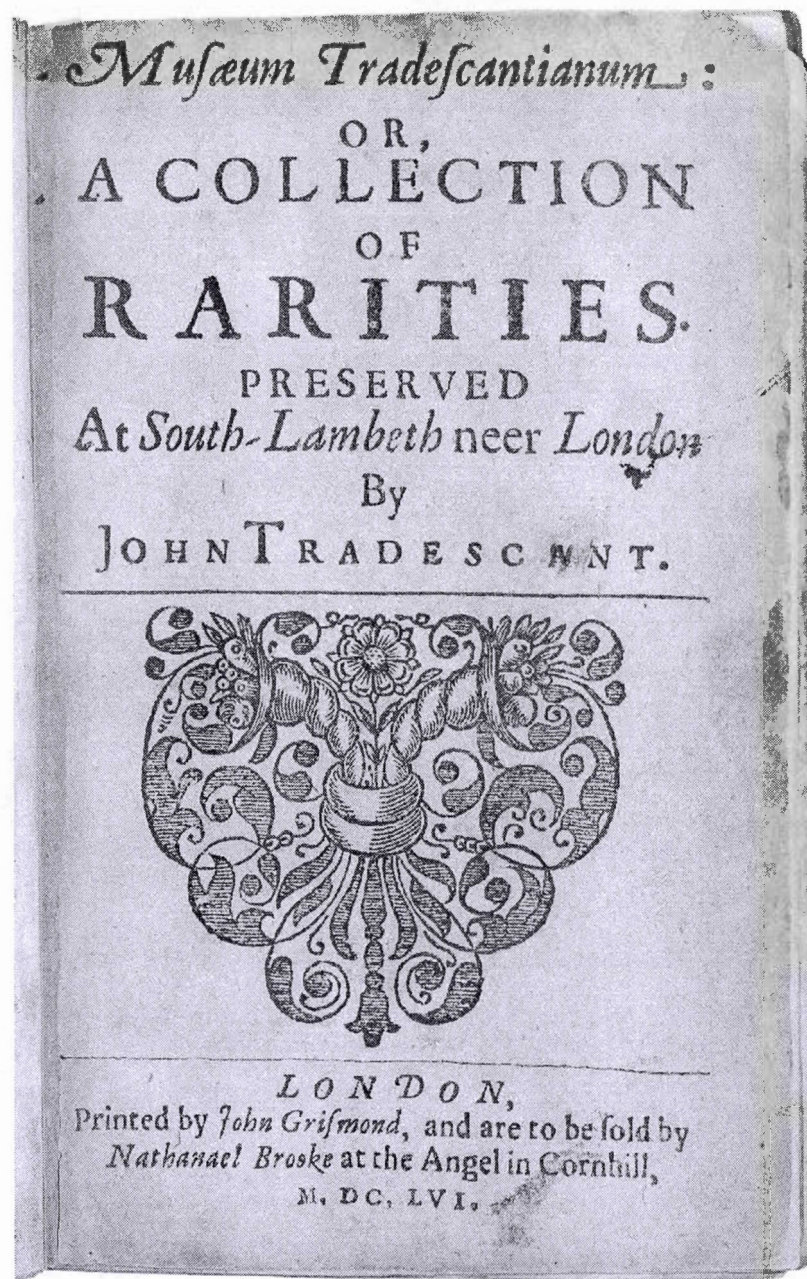


Figure 4.1 : Frontispice du catalogue de la collection Tradescant, 1656. Récupéré d'Archive.org.

Mais en tant que premier du genre en Angleterre – c'est-à-dire, premier catalogue muséal – il a établi également un modèle pour une longue période à venir partout dans le monde anglophone. Toutefois, autant les spécimens naturels pouvaient être facilement classés, autant les objets artificiels, quant à eux, étaient regroupés par catégories mal définies ou trop vastes ou complexes variant selon la perception du collecteur... un autre aspect du catalogage qui allait être perpétué dans l'avenir des catalogues muséaux. Les spécimens de sciences naturelles ont, pour leur part, été privilégiés en matière d'emplacement dans le catalogue et de longueur de description.

Dans le *Musaeum Tradescantianum*, au-delà des catégorisations initiales, la manière dont chaque objet était répertorié était aléatoire. C'était particulièrement évident dans les catégories qui ne faisaient pas partie du domaine d'expertise botanique des Tradescants.³⁴ Par exemple, on trouve dans la catégorie « Clawes » (*Tradescant*, 1656. p. 3) les spécimens suivants: « the claw of the bird Rock ; who as Authors report, is able to trusse an Elephant. Eagles clawes. Cock spurs three inches long. A legge and claw of the Cassewary or Emeu that dyed at S. James's, Westminster ». (*Ibid.*) L'évaluation aléatoire de la taille, l'histoire ou la fonction d'un spécimen témoigne de l'absence de normes de catalogage pour les objets scientifiques.

Par contraste, les objets artificiels étaient encore plus difficiles à classer (Figure 4.2, page suivante). Tradescant divisait ses objets *artificialis* en six groupes, tels que : « Mechanicks, choice pieces in Carvings, Turnings, Paintings » ; « Other variety of Rarities, » « Warlike Instruments, European, Indian, &c., » « Garments, Habits, Vests, Ornaments, » « Utensils, and Household stuff, » « Numismata » et « Medalls, gold,

³⁴ Sur le même modèle que l'édition de 1634, le *Catalogus Plantarum in Horto Johannis Tradescanti nascentium* présenté en annexe au catalogue de 1656, présentait par ordre alphabétique les plantes selon une classification par « famille ». Mais les « *Fructus Exotici seeds, Gummes, Roots, Woods and divers Ingredients Medicinall and for the Art of Dying* » sont classifiés parmi les spécimens dans la première partie du catalogue. Voir John Tradescant, *Musaeum Tradescantianum: Or, A Collection of Rarities* (London : Printed by John Grismond, 1656), p. 33.

silver, copper, and lead ». Lorsqu'il existait des sous-groupes, ceux-ci avaient des identifiants collectifs, tels que « Bracelets from Guiny » ou « Napkins made of the rinds of trees ». (Tradescant, 1656, p. 51)

A view of the whole.	
1. Birds with their eggs, beaks, feathers, claws, spurs.	pag. 1.
2. Fourfooted beasts with some of their hides, horns, and hoofs.	5.
3. Divers sorts of strange Fishes.	8.
4. Shell-creatures, whereof some are called Mollia, some Crustacea, others Testacea, of these, are both univalvia, and bivalvia.	10.
5. Severall sorts of Insects, terrestriall—	14.
Canelytra. Coleoptera.	
Aptera.	
Apoda.	
6. Mineralls, and those of neare nature with them, as Earths, Coralls, Salts, Bitumens, Petrified things, choicer Stones, Gemmes.	17.
7. Outlandish Fruits from both the Indies, with Seeds, Gummes, Roots, Woods, and divers Ingredients Medicinall, and for the Art of Dying.	26.
8. Mechanicks, choice pieces in Carvings, Turnings, Paintings.	36.
9. Other variety of Rarities.	42.
10 Warlike Instruments, European, Indian, &c.	44.
11. Garments, Habits, Vests, Ornaments.	47.
12. Utensils, and Householdstaffe.	52.
13. Nu-	

Figure 4.2 : Table de matières (extrait), *Musaeum Tradescantianum*, 1656. Récupéré d'Archive.org.

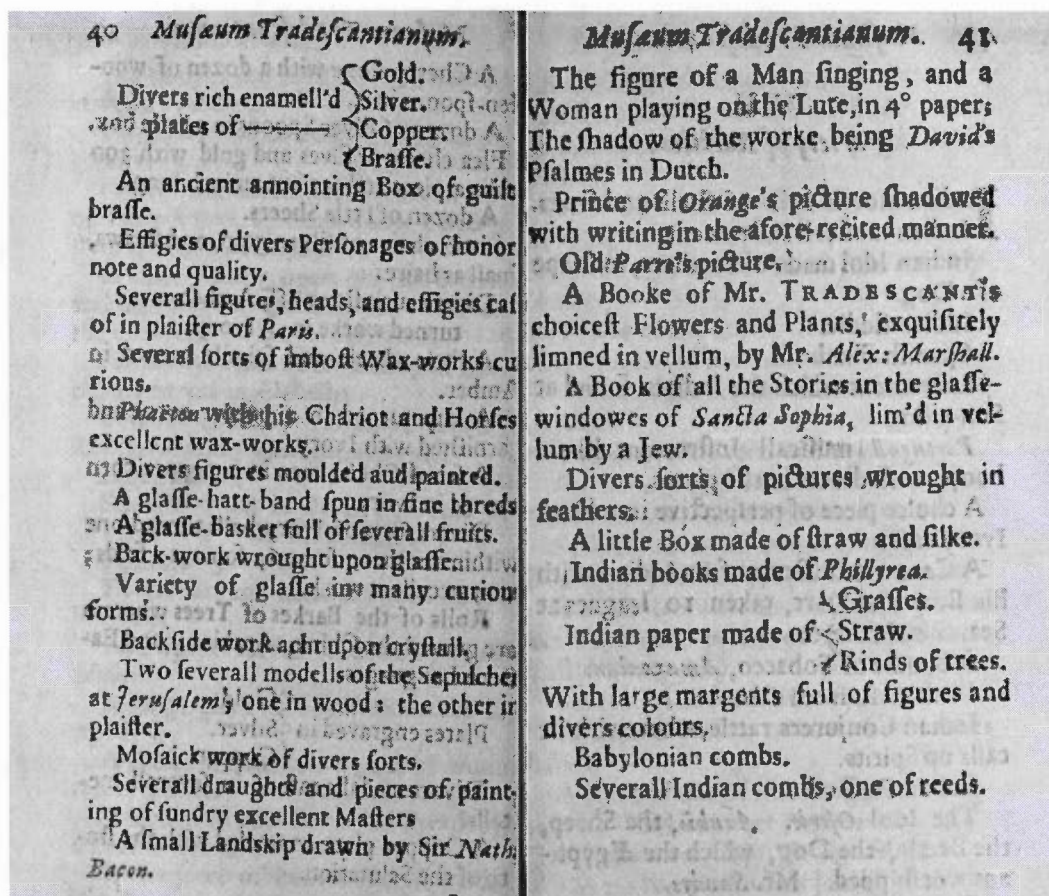


Figure 4.3 : Descriptions des peintures, pp. 40-41, *Musaeum Tradescantianum*, 1656. Récupéré d'Archive.org.

Ce sont les peintures qui faisaient l'objet de descriptions les moins systématiques, par exemple, « Several curious paintings in little forms, very antient » (*Ibid.*, p. 37) ou « Severall draughts and pieces of painting of sundry excellent Matters » La mention d'un « small Landskip drawn by Sir Nath. Bacon » montre l'importance déjà de l'indication de l'artiste, si connu, alors que les autres entrées changent entre les descriptions générales, par exemple « The Figure of a Man singing, and a Woman playing on the Lute, in 4° paper » jusqu'aux descriptions particulières comme « Old

*Parre's*³⁵ picture » et le « Prince of Orange's pictures shadowed with writing in the afore-recited manner ». (*Ibid.*, pp. 40-41) Mais elle démontre également la tendance à noter le moindre de détails où il s'agit des œuvres, d'art. (Figure 4.3, page précédente)

Les tendances à spécifier régulièrement l'artiste, le titre, le sujet et la matière se sont développées plus tard. En ce temps-là, « l'art » et les « objets d'art » n'étaient pas encore des catégories reconnaissables, ni n'étaient traités du point de vue esthétique. (Hooper-Greenhill, 1992, p. 144) À cette époque-là, « l'art » était seulement une chose fabriquée par l'homme. Enfin, le vrai domaine d'expertise de la famille Tradescant était la botanique. Ces spécimens-là, les Tradescants les regroupaient systématiquement en démontrant leur connaissance profonde du sujet.

Alors que le catalogue Tradescant s'appuyait sur les types de catalogues des collections privées précédents³⁶, en tant que premier catalogue du musée public en Angleterre, il proposait des éléments qui établissaient un modèle pour les futurs musées de l'époque, dont nous pouvons d'ailleurs encore observer les échos aujourd'hui. Certains de ces éléments étaient : l'importance de l'unicité des objets ; l'organisation du catalogue par rapport à l'exposition physique de la collection ; et la preuve de l'origine des connaissances associées. Tout d'abord, la nouveauté et la rareté étaient des éléments importants, alors même que les structures taxonomiques qui rassemblent les objets en fonction de leur similarité devenaient en vogue. Le refus d'un objet de « to submit docilely to precise categorisation » (Kemp, 1995, p. 185) faisait une grande partie de son charme (cité par Swann, 2001, p. 25) et une manière

³⁵ Selon les traditions orales régionaux, Thomas Parre est mort en 1635, à l'âge de 153 ans ainsi son portrait était une documentation d'une curiosité. Voir « Longevity » dans Ezra Sampson *et al.*, *The Youth's Companion, or, An Historical Dictionary: Consisting of Articles Selected Chiefly from Natural and Civil History, Geography, Astronomy, Zoology, Botany and Mineralogy. Arranged in Alphabetical Order* (St. Clairsville : Printed for the compiler, by Horton J. Howard., 1832), p. 165.

³⁶ Au moins celui de Ole Worm (1654) et peut-être celui de Samuel Quiccheberg (1565).

pour le collectionneur de se démarquer et de témoigner de sa virtuosité.³⁷ Néanmoins, il demeurerait toujours une tension entre l'apparition des connaissances scientifiques et l'attrait massif des bizarreries. À cet égard, les catalogues ont sans doute rempli une fonction au-delà de la promotion ou de la communication au public. Ce catalogue particulier, par exemple, semblait mettre en évidence le caractère scientifique de la collection, tandis que son exposition était plus spectaculaire. Il est clair que l'ordre systématique du catalogue pouvait porter à croire que l'exposition de la collection était tout aussi organisée, mais les témoignages de visiteurs contemporains comme Stirn dépeignent un spectacle plus éclectique et aléatoire. (Swann, 2001, p. 29) Le catalogue a ainsi imposé un ordre autrement moins perceptible tout en ajoutant un air de légitimité à l'effort. Néanmoins, en phase avec l'époque, il n'y a aucune indication quant à la source des connaissances répertoriées avec chaque objet. Par ailleurs, tous les types de connaissances sont traités de la même façon (The Ashmolean Museum, 2011). La connaissance des objets étrangers, « Napkins made from Rinds of Trees » et la présentation des rumeurs « the claw of the bird Rock ; who as Authors report, is able to trusse an Elephant » se voient attribuer le même degré d'importance que des éléments de botanique ou d'horticulture dans lesquels les Tradescants avaient de l'expertise.

De façon similaire, le financement du catalogue Tradescant par Ashmole est passé pour un geste noble et altruiste, mais il y a suffisamment de preuves pour soupçonner qu'Ashmole ait volontairement tenté de courtiser les Tradescants afin de publier leur collection. (Swann, 2001, ch. 1) Swann fait valoir qu'en autorisant Ashmole à cataloguer et à publier leur collection, les Tradescants lui ont permis de devenir

³⁷ D'origine italienne pour décrire un homme avec la capacité intellectuelle (vertu) à diriger toute situation. La vertu est devenue un idéal culturel au 17^e siècle. Marjorie Swann, *Curiosities and Texts the Culture of Collecting in Early Modern England* (Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2001), p. 76 ; un exemple de la moralité mise à la même pied de la connaissance, Allan Braham, *Towards a National Gallery*, (London : National Gallery, London, 1989), p. 82.

propriétaire de son prestige social. Ce faisant, Ashmole a renforcé son « social authority ». (*Ibid.*, p. 194) Les cabinets scientifiques, tels que celui des Tradescants, étaient un moyen de se forger une autorité dans une période d'instabilité sociopolitique, alors que la société était à la recherche de nouveaux modes de hiérarchie et de pensée. (Hunter, 1981, p. 26) Toujours dans ce même ordre d'idée, on peut se demander si ce n'était pas Ashmole qui aurait suggéré l'utilisation du terme « *musaeum* » pour donner un plus grand prestige au projet, ou encore si ce n'était pas lui qui aurait insisté à ce que la liste des donateurs au Musée figure dans les annexes du catalogue. (Tradescant, 1656)

Les livres imprimés devenant financièrement plus accessibles, leur circulation s'est accrue et ils sont également devenus des objets de collectionnement populaire. (Anderson, R. G. W., 2012, p. 48 ; Wright, 2014, ch. 1) L'imprimerie a entraîné une augmentation énorme du nombre des livres disponibles. (Harthan, 1981, p. 141) Autrefois disponibles en tant que manuscrits chers et uniques, les livres sont devenus moins chers donc plus accessibles. L'imprimerie a donc été un véhicule de la vulgarisation et de la diffusion des idées. (Poulot, 2000, p. 209) Le taux d'alphabétisation a augmenté en général. De plus, au cours du 17^e siècle, « the production [of books] spikes from some 500 imprints per year up to an average of 2000 per year during the unregulated period of the civil war (1643-1660). » (Blair, 2010, p. 54) Bien que le coût et la rareté aient été relatives³⁸, il faut comprendre que, jusqu'à la fin du 18^e siècle, les livres étaient encore trop chers pour la plupart des gens (Darnton, 1979, p. 12), un fait qui a encouragé l'émergence des bibliothèques populaires. Cependant, les grands tomes, comme les compendiums et les catalogues du type produit par les Tradescants aurait été très chers, car plus le livre est grand,

³⁸ Pour une plus grande compréhension de la valeur de l'argent aux 17^e et 18^e siècles en Angleterre, voir Robert D. Hume, « The Value of Money in Eighteenth-Century England Incomes, Prices, Buying Power - and Some Problems in Cultural Economics ». *Huntington Library Quarterly*, 77, no. 4, (2014), p. 373-416.

plus le prix est élevé. (Blair, 2010, p. 52) Les livres demeuraient donc des symboles de prestige. Le collectionnement des livres était une manière par laquelle les hommes de science et les hommes qui voulaient augmenter leur situation sociale ont répandu leur connaissance de l'« univers ». La publication des livres et, en particulier, des catalogues en était une autre. (*Ibid.* p. 55) Ainsi les livres de l'époque ont été collectionnés de presque la même manière que les spécimens et les curiosités.

Ashmole était suffisamment raisonné pour comprendre l'utilisation des catalogues pour perpétuer des idées non seulement scientifiques, mais aussi sociales et juridiques. Son association avec la collection Tradescant, même si uniquement en tant que patron au départ, lui a servi d'alibi pour renforcer son image en tant que savant et élever son statut social.³⁹ À cet égard, la documentation de la collection sous la forme d'un catalogue, tant narratif qu'énumératif, a certes satisfait des besoins de communication populaire, de publicité et de mémoire, mais n'a-t-elle pas aussi servi un but pécuniaire et juridique ? Ashmole, qui était avocat, connaissait pertinemment la valeur de la collection et a cherché à la documenter peut-être à des fins juridiques, même s'il manigançait secrètement de la posséder un jour. (Swann, 2001) En effet, Ashmole a utilisé plus tard le catalogue comme preuve pour justifier son droit de propriété sur la collection et pour inventorier les objets après la mort de Tradescant Fils en 1662, sans héritier.

³⁹ Parfaitement conscient de comment le catalogage de cette collection allait améliorer sa réputation en tant que collectionneur et catalogueur, Ashmole a lancé de nouveaux projets de catalogage : La Collection Royale des monnaies et médailles, après la restauration de la monarchie en 1660, les Pairs du Royaume d'Angleterre..., 1661, la Collection de pièces romaines de la Bibliothèque bodléienne en 1666 et une Histoire de l'ordre de la jarretière, 1672, auquel il a demandé l'adhésion.

Quand Ashmole a fait don de sa collection à Oxford⁴⁰ en 1677, c'était sous la condition que l'université fasse ériger un bâtiment particulièrement dédié à son exposition.⁴¹ De cette façon, il a cherché à garantir son immortalité d'une manière imprévisible pour les Tradescants. S'il ne l'avait pas fait, le nom d'Ashmole serait peut-être tombé dans l'anonymat parmi les autres collections d'Oxford, au lieu de devenir et d'être encore l'homonyme du musée public le plus ancien du monde et de l'une des plus anciennes institutions du monde.

4.1.1.2 La *Royal Society* – le catalogage pour documenter la connaissance collective

Aussi bien Tradescant qu'Ashmole ont suivi les habitudes de l'époque quand ils ont donné leurs noms à leurs collections *cum* musées. Ce fait-là situe clairement leurs collections dans les traditions de la Renaissance des cabinets de curiosités privés, même s'ils étaient à l'avant-garde de leur évolution. Le collectionnement privé a naturellement mené à la création des catalogues en tant qu'instruments de profit personnel. Parallèlement à l'essor de l'engouement populaire pour le collectionnement privé comme un moyen de gravir l'échelle sociale, la *Royal Society* a été créée en vue de développer d'autres moyens de style Bacon d'améliorer les connaissances scientifiques au profit de la société dans son ensemble. La *Royal Society* regroupait des objets personnels dans une collection unique pour réaliser leur

⁴⁰ Bien qu'il ait appelé Oxford son « *alma mater*, » Ashmole s'était vu décerner uniquement un doctorat honorifique. Voir Marjorie Swann, *Curiosities and Texts the Culture of Collecting in Early Modern England* (Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2001), p. 44.

⁴¹ Alors que le nouveau bâtiment était multifonctionnel et le musée était situé uniquement au troisième étage, l'ensemble du bâtiment était populairement connu sous le nom du *Ashmolean Museum*, *Ibid.*, p. 50.

mission.⁴² Le contenu de la collection était publié dans les catalogues et dévoilé au public. Bien que la société n'était pas un musée⁴³ public, elle a mis en place un modèle qui a peut-être été à l'origine du *British Museum* ou joué un rôle dans sa fondation en tant que dépôt national d'objets importants. Lorsque l'assemblage d'une collection s'est transformé en un effort collectif, le catalogage a évolué pour devenir un autre type d'instrument de communication : un dans lequel la documentation représentait le facteur le plus important.

Fondée en 1660, puis dotée d'une Charte royale en 1662, la société était plus connue comme *The Royal Society of London* avec pour objectif d'améliorer les connaissances naturelles. Sa devise: « *Nullius in verba* » [Ne crois jamais personne sur parole] met en évidence la preuve expérientielle et documentaire requise par la méthode de Bacon. En raison de ses exigences en termes d'expérimentations et de preuves, la méthode scientifique de Bacon repose essentiellement sur les objets tangibles en tant que « données ». (Hunter, 1981, pp. 13-18) Alors que l'on assistait à une montée du matérialisme (Hooper-Greenhill, 1992, p. 30), la *Royal Society* voulait profiter des activités des collecteurs individuels pour augmenter leurs « données » et par là même les connaissances du Royaume. Un organe collectif dédié à un but commun pour le bien commun constituait un « new type of institution...something unprecedented either in [England] or elsewhere ». (Hunter et Cyril, 1989, p. 1) Même si ce bien commun ne désignait pas forcément le grand public, il n'était pas non plus entièrement réservé à la noblesse. Ainsi, la *Royal Society* a marqué une évolution du privé au public dans les pratiques du collectionnement anglaises. En outre, son dépôt

⁴² À l'exception de la collection d'Ashmole, les collections universitaires étaient habituellement réservées à l'usage particulier des étudiants. D'ailleurs, elles ont perdu leur caractère individuel et étaient comprises dans une identité collective.

⁴³ La Royal Society a employé le mot *musaeum* pour décrire sa collection. Voir Nehemiah Grew, *Musæum regalis societatis, or, A Catalogue and Description of the Natural and Artificial Rarities Belonging to the Royal Society and Preserved at Gresham Colledge* (London : Printed for Tho. Malthus, 1685).

et son catalogue affirment la position de cette collection comme un pont entre « l'épistème Renaissance » moralisée, magique et privée et « l'épistème classique » visant à classer et documenter la réalité pour l'avantage collectif. (Hooper-Greenhill, 1992, pp. 36-37, 133, 139)

La réputation de ses membres fondateurs et le patronage du roi combinés ont eu pour effet une augmentation des adhésions payées. En 1665, pour renforcer encore plus sa notoriété, diffuser la connaissance et promouvoir sa cause (*viz.* la réforme complète de la connaissance, p. 149), la Société a lancé son journal pour la publication d'articles scientifiques, *Philosophical Transactions*, le mot « transactions » faisant davantage référence aux échanges économiques qu'à la communication éducative, mais qui soulignait l'idée et les idéaux de la coopération.⁴⁴ La société a également encouragé les dons, soit de spécimens ou de raretés, et les inventions des membres pourraient être enregistrées auprès de la Société, par ex. « an Instrument for drawing perspective, invented by Sir Christopher Wren ». (Grew *et al.*, 1681, p. 376) Vers 1681, cette collection et son registre ont été publiés dans un catalogue imprimé. (*Ibid.*) Son titre indiquait clairement que la collection était considérée comme un « *musaeum* ».

Bien que le catalogue suivait la convention par la répartition des objets entre différentes catégories comme « animal, vegetable, mineral and artificial (including in this latter category, medicines and lists of clients⁴⁵) », il contenait également plusieurs nouveaux éléments qui contribuaient à la transmission de connaissances, mais aussi qui introduisaient un nouveau modèle général de catalogue, tels que : des descriptions

⁴⁴ Le journal, le plus ancien publié en permanence, a mis en place des concepts importants dans la communication et l'expérimentation scientifique. Voir <https://royalsociety.org/about-us/history/>

⁴⁵ Grew a évité ce qu'il percevait comme la vanité des objets rares. Voir Michael Hunter, « The Cabinet Institutionalized: The Royal Society's 'Repository' and its Background. » *The Origins of Museums* (Oxford : Clarendon Press, 1985), p. 165.

plus longues ; la preuve du témoignage par le biais de citations ; l'attribution immédiate et particulière des donateurs ; et des illustrations. En outre, l'auteur reconnaît la difficulté et la subjectivité de l'attribution de noms et du catalogage dans la préface du catalogue :

Names of Things should be always taken from something more observably declarative of their Form or Nature. The doing of which would facilitate and Improve the Knowledge of them many ways. For so every Name were a short Definition Where as if Words are confusd little else can be distinctly learn'd. (Grew *et al.*, 1681, p. viii)

L'auteur présageait, sans le savoir, la percée de Carle von Linné (1707-1778), dont le régime d'attribution de noms a mis en place un concept scientifique important: le recours à un identificateur unique pour que de longs noms descriptifs ne soient plus nécessaires. La transmission de la connaissance est donc simplifiée et facilitée en préparation de sa légitimation par l'imprimassions.

Néanmoins, selon la *Royal Society*, les descriptions très longues dans les catalogues sont des moyens importants pour établir la portée de la connaissance sur un objet. Le premier objet que l'on y trouve est: « an Aegyptian Mummy given by the Illustrious Prince Henry Duke of Norfolk. It is an entire one taken out of the Royal Pyramids. In length five feet and $\frac{1}{2}$, defended with several linen Covers, all woven like ordinary Flaxen Cloth... » (*Ibid.* 1-3), dont la description continue sur encore huit paragraphes couvrant trois pages. Au-delà de l'augmentation des données fondamentales sur l'objet (description, taille, matériaux, nationalité...), l'article détaille également les descriptions d'images l'illustrant, la spéculation sur le processus d'embaumement basée sur des observations des matériaux, « From hence it is very probable, That the way of Embalming amongst the Aegyptians, was by boiling the Body (in a long Cauldron like a Fish-kettle) in some kind of liquid Balsome ; so long, till the aqueous parts of the flesh being evaporated, » et donne des avis sur la qualité, « So very mean

was the Art of Painting amongst the Aegyptians heretofore. » L'auteur est clair qu'il souhaite rectifier les informations erronées du passé et en général accroître le volume de connaissances d'un objet (Figure 4.4).

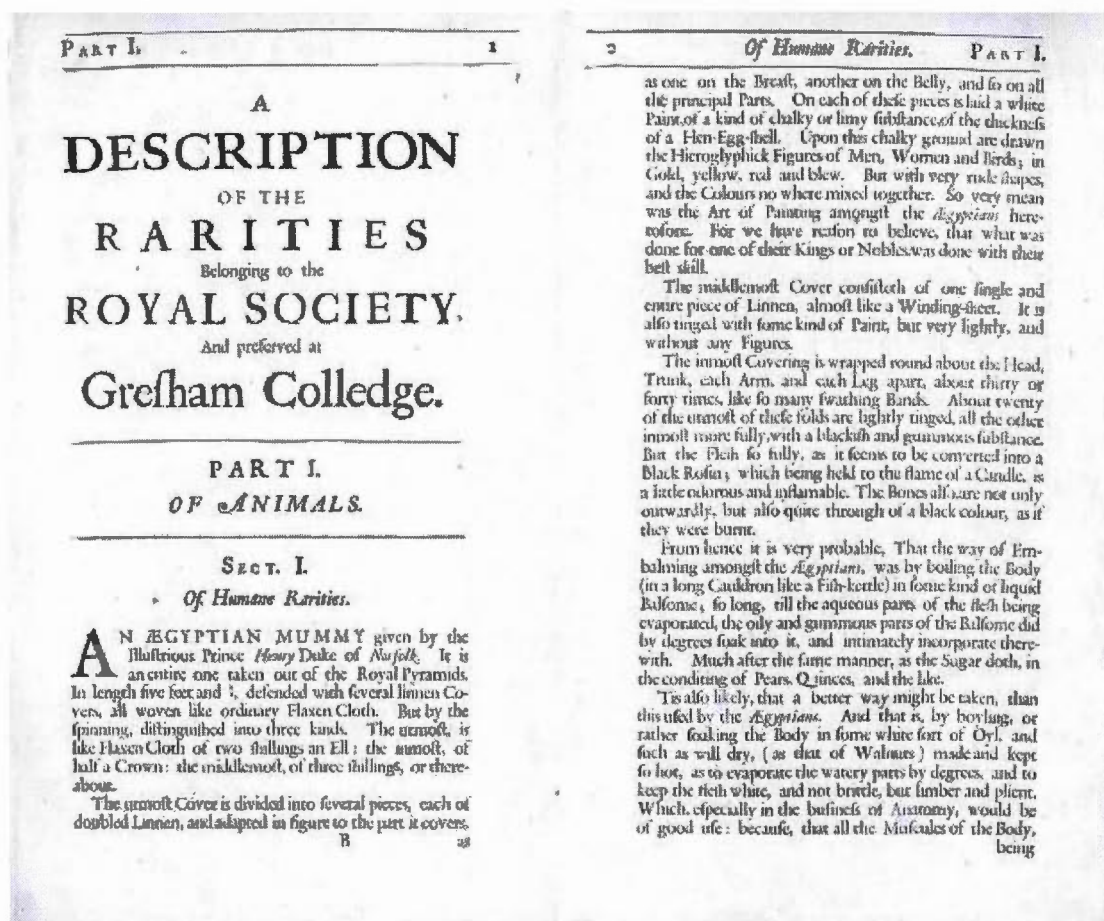


Figure 4.4 : Catalogue de la Société Royale, 1^{ère} partie, 1681. Récupéré de Google Books.

Cette même entrée montre l'importance nouvelle des sources de la connaissance, en citant à la fois d'autres auteurs « Mummy, saith Wormius⁴⁶ (and so most Writers

⁴⁶ Ole Worm (1588-1654), collectionneur danois connu pour la publication post-mortem (1655) de sa collection pédagogique. Le style et les illustrations indiquent que ce catalogue aurait pu être un modèle

hereof) is of great use against Contusions, » et des connaissances plus communes ou folkloriques, « by some Chymists are also prepared *Mummiae Tinctura Quercetani* ». (Grew *et al.*, 1681, p. 3) L'auteur articule ses intentions: « I have made Quotations not to prove things well known to be true... but partly To be my Warrant in matters less credible, partly to give the Authors that which is their due. » (Grew *et al.*, 1681, p. x) Fidèle à la devise de la Society, *Nullius in verba*, l'auteur rappelle au lecteur, « Not to peruse the most Honest or Learned Author without some caution ». (*Ibid.*)

Enfin, ce catalogue comprend des illustrations gravées régulières de certains objets dans la collection (Figure 4.5, page suivant). Ces gravures ne sont pas censées être ornementales telles que des portraits ou des illustrations d'une chambre entière. Elles sont plutôt employées pour documenter la forme des objets ou des détails particuliers. Aucune d'entre elles n'était consacrée à l'illustration d'autres œuvres de ce que nous appellerions « art ». De tels objets des « beaux-arts » ont continué à être décrits dans des termes pointilleux (Figure 4.6, page après la suivante). « Painting, A Landskip being the Prospect of a fair City painted upon Stone ; A Natural Landskip or Prospect of Ruinous Buildings in Stone Humour'd with a Tree painted over it ; Another with a Woman in a praying posture. » (*Ibid.* p. 375)

pour le catalogue de la *Royal Society*. Voir Ole Worm, *Museum Wormianum : seu historia rerum rariorum, tam naturalium, quam artificialium, tam domesticarum, quam exoticarum, quæ Hafniæ Danorum in oedibus authoris fervantur* (Lugduni Batavorum : Apud Iohannem Elsevirium ... 1655).

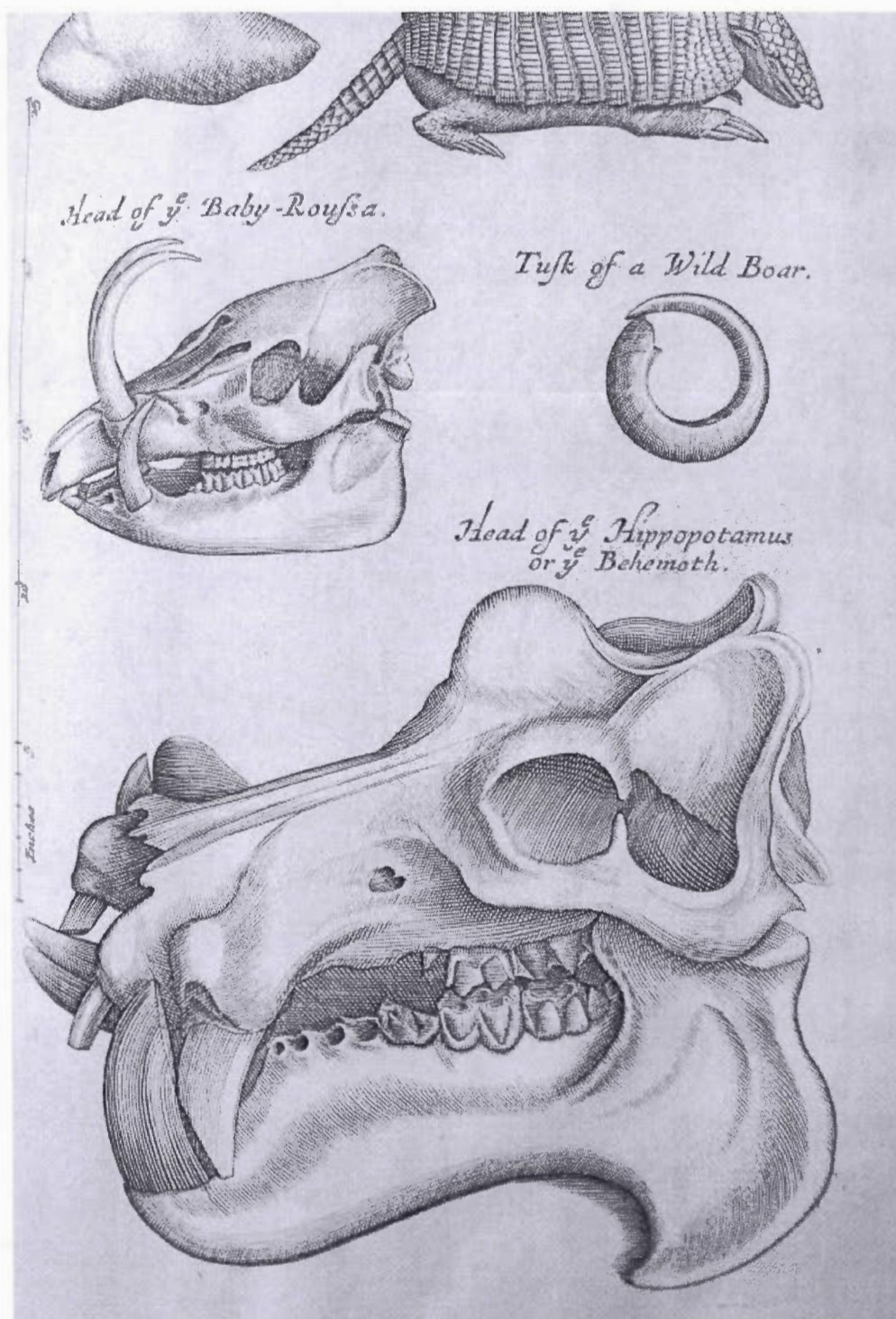


Figure 4.5 : Table 1, *Musaeum regalis societatis*, 1681. Récupéré de Google Books.

Il est clair, si l'en juge par ce premier effort de la *Royal Society*, que l'observation et la documentation dans le catalogage étaient prioritaires, même si la méthodologie était encore en cours de recherche. Nous savons, par exemple, que les collections de la Société ont eu un *Keeper*⁴⁷ qui était chargé de libeller les objets avec une description et l'indication de leur provenance. (Birch, 1968, v.1: pp. 322, 344) D'autres avancées dans le domaine scientifique démontrent que la *Royal Society* faisait l'éloge de ce que « ocular Demonstration would allow to be matter of Fact, » (Thomas, 1718, p. 4) – c'est-à-dire la documentation de la connaissance – tel que : la fondation de l'archéologie moderne en 1663, lorsque Charles II^e, (r. 1660-1685),

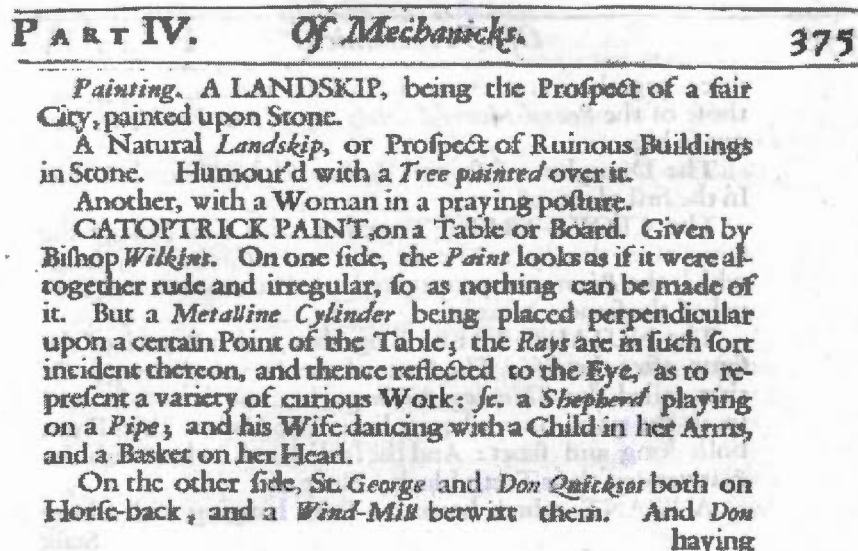


Figure 4.6 : Part IV, *Of Mechanicks*, p. 375, *Musaeum regalis societatis*, 1681. Récupéré de Google Books.

⁴⁷ Il est évident que les soins physiques de la collection ne constituaient pas une priorité. En 1710, Zacharias Conrad von Uffenbach a visité Londres et la collection de la *Royal Society*. Il a ensuite déploré ainsi « how wretchedly it is all now ordered. But it is the sight of the Museum that is most astounding... where lie the finest instruments and other articles... not only in no sort of order or tidiness but covered with dust, filth and coal-smoke, and many of them broken and utterly ruined. » Voir Z. K. von Uffenbach, *London in 1710: From the Travels of Zacharias Conrad Von Uffenbach* (London : Faber & Faber, 1934), p. 92.

Walter Charleton (1619-1707) et John Aubrey (1626-1697) ont déposé à la Société des plans écrits du cercle néolithique à Avebury (Figure 4.7), et la publication de *Micrographie* (Hooke et al., 1665), contenant des dessins réalisés d'après des observations microscopiques (Figure 4.8, page suivante).

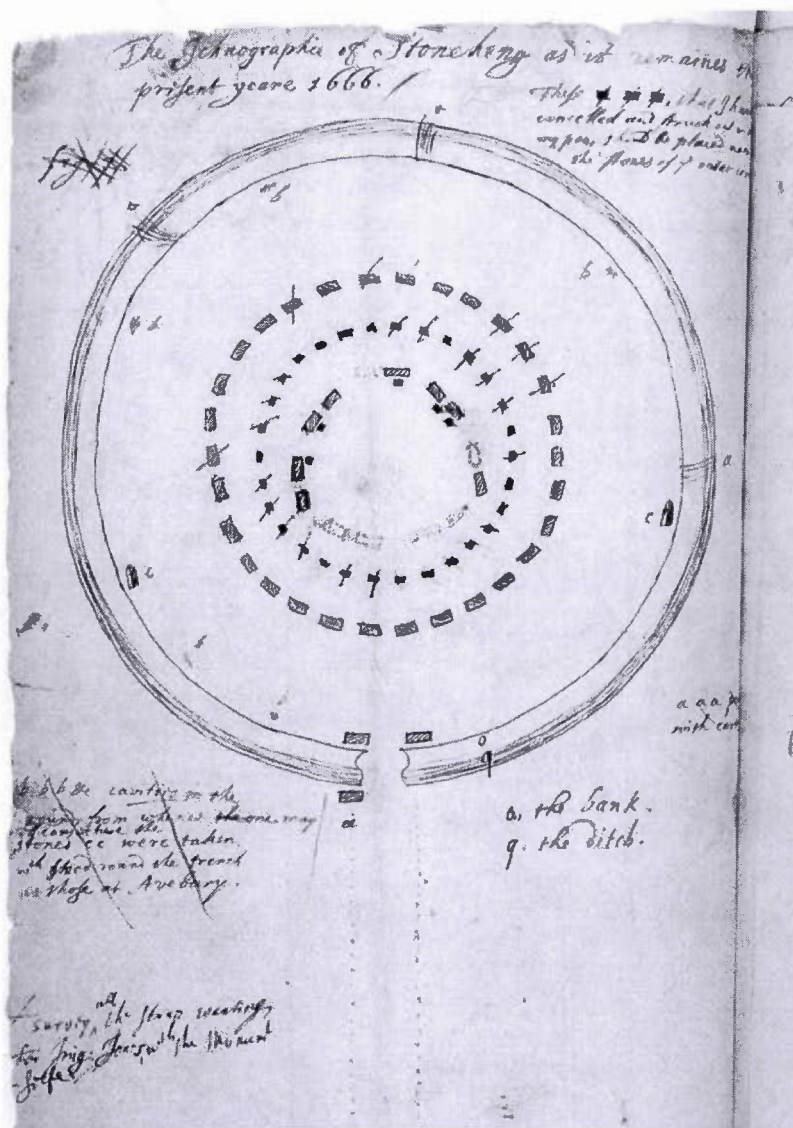


Figure 4.7 : *Templa Druidum, Survey of Avebury*, p. n3, *Monumenta Britannica*, 1665-1693. Utilisée avec l'autorisation de la Bodleian Library, University of Oxford.

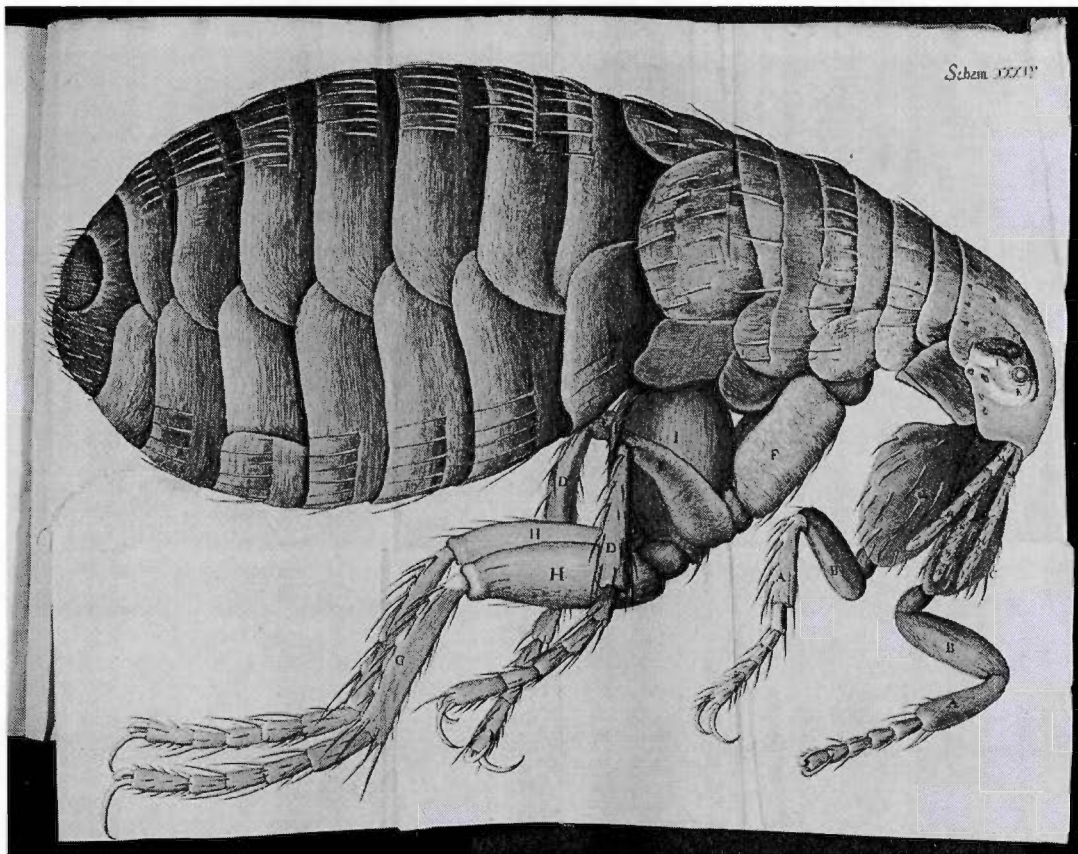


Figure 4.8 : Schem. XXXIV ("The Flea"), *Micrographia*, 1665. Utilisée avec l'autorisation de la Bodleian Library, University of Oxford.

Mais alors que la collection se développait activement, elle suscitait l'intérêt d'une adhésion tournante contre vents et marées. Elle devint finalement la proie de désuétude, d'un manque d'orientation stratégique et d'une concurrence accrue pour le collectionnement, plus particulièrement chez Hans Sloane, Président de la *Royal Society*, 1727-1741 et collectionneur fondateur du *British Museum* en 1753. En 1781, la *Royal Society* a renoncé à sa collection au *British Museum*. Comme l'a déclaré Hooper-Greenhill, « It was easy and pleasant to accumulate material, » comme dans le cas des Tradescants, « but much harder to systematize it, » comme dans le cas de la *Royal Society*.

4.1.1.3 Le *British Museum*—représentations de l'identité nationale

Bien que la collection de la *Royal Society* appartienne à une société nationale, dotée d'une Charte royale, elle fut gouvernée sur le modèle d'un club privé. Le *British Museum*, lorsqu'il a été créé en 1753, évitait ces contraintes pour devenir le premier musée national au sens populaire. Pourtant, dépourvu de tout modèle institutionnel, la première partie de l'histoire du *British Museum* est dominée par l'effort à rétablir l'ordre à une collection hagarde, mais toujours en grande partie suivant les pratiques de collectionneurs privés, échos qui se feront sentir dans la fondation de la NGL. La collection éclectique et immense de Sloane ne succombe pas facilement au catalogage, mais comme premier musée populaire, la communication du contenu de la collection était nécessaire même si elle était difficile.

Swan observe que « In many ways, the collecting practices which flourished during the seventeenth century reached their culmination in the immense collection of rarities amassed by Sir Hans Sloane, » (Swann, 2001, p. 195) le *self-made man* qui a fondé le *British Museum* avec sa collection privée. Tout comme les hommes des

classes moyennes ont compté sur les collections pour se forger de nouvelles identités, le Parlement a fait de même au moment où il a acheté la collection de Sloane pour fonder le *British Museum* pour renforcer la nouvelle union de Grande-Bretagne.⁴⁸

The foundation of the British Museum occurred not simply as the inevitable, top-down imposition of an instrument of nationalism. Rooted in the seventeenth-century practices of *virtuosos* and middling-sort collectors, the *British Museum* instead originated within a tradition of nonprincely collections – and, more specifically, from one individual's search for a haven of posthumous identity. (*Ibid.* p. 200)

Anderson fait remarquer qu'au début très peu de la collection du musée provient des îles britanniques. (2012, p. 47) La collection n'était donc pas tellement représentative des caractéristiques physiques ou des symboles de Grande-Bretagne (ou de ses composants), mais plutôt d'un esprit scientifique. Comme la collection de Tradescant, dont faisaient partie les « rarities (being more for variety than any one place known in Europe could afford) would be an honour to our nation, » (Tradescant, 1656, pp. 2-3) la collection de Sloane a été « an ornament to the nation.⁴⁹ » (MacGregor, A., 1994, p. 35) La qualité des collections, en tant que manifestations des hommes qui les ont rassemblées, s'est transposée sur une nation et ses citoyens.

Comme Ashmole et la *Royal Society*, Sloane n'a pas invoqué uniquement ses propres prouesses de collectionnement. Il a accumulé les collections des autres selon ses propres intérêts et les moyens financiers. (Anderson, R. G. W., 2012, p. 49) En effet, dans la tradition des *self-made men*, l'accumulation, ainsi que sa promotion semblent être l'intérêt premier de Sloane. Il a publié avec assiduité les catalogues sur sa collection pendant que celle-ci se développait, sans diverger trop loin des modèles

⁴⁸ En 1707, les actes d'Union ont fait fusionner les Royaumes d'Écosse et d'Angleterre pour créer la nation de Grande-Bretagne et d'Écosse. Elle a imposé une nouvelle nationalité à tous ces citoyens.

⁴⁹ Tel qu'évalué par le Prince de Galles lors d'une visite à la collection de Sloane en 1748.

existants. De plus, il a libellé ses spécimens et artefacts avec des noms et des numéros de catalogues⁵⁰ d'une manière similaire aux pratiques de la *Royal Society* dont il a commencé à être président en 1727. « The putting into some kind of order my curiosities numbering them and entering their names and accounts received with them in books which was necessary in order to their preservation and uses hath taken me up some of the time I have had to spare from the exercise of my profession.... » (Sloane, 1725) Néanmoins, alors que la collection est devenue incomparable, elle est aussi devenue ingérable. Un an après la publication de *Systema Naturae* (1735), Linné a visité la collection de Sloane, en complimentant sa portée, mais en dénonçant son absence totale d'ordre perceptible. (Yeo, 2003, p. 33, nt 3) Peut-être ce dernier a incité Sloane à embaucher son propre conservateur, James Empson, peu après. (Anderson, R. G. W., 2012, p. 53 ; Cuno, 2011, p. 33 ; Edwards, 2010, p. 304)

C'était, en fait, les efforts pour mettre en ordre les collections privées qui a mené éventuellement à l'obsolescence des cabinets privés. Ils ont perdu leur légitimité face de l'essor des systèmes de classification et ainsi à la séparation et à la division des collections aléatoires selon les nouveaux champs de la science. Bien que l'organisation de la collection de Sloane se soit professionnalisée, ou au moins ait profité d'un gardien payé, son catalogage était une tâche insurmontable. À la mort de Sloane en 1753, sa collection contenait plus de 71 000 objets. Des spécimens d'histoire naturelle principalement, la collection comprenait également : 23 000 monnaies et médailles ; 50 000 livres, gravures et manuscrits ; un herbier de 300 volumes (une collection de plantes séchées) ; plus de 1000 « things relating to the customs of ancient times ». ⁵¹ (Jardine, 1836) En tant que musée public, la collection

⁵⁰ Voir Hans Sloane's Specimen Tray : <http://britishmuseum.tumblr.com/post/137082024242/hans-sloanes-specimen-tray>

⁵¹ On trouvera une liste complète de la collection détaillée dans W. Jardine, *The Naturalist's Library, I. Mammalia* (Edinburgh : Lizars, 1836), pp. 60-61. La référence aux traditions anciennes suggère une

a été divisée par type et séparée dans les chambres de l'ancienne résidence de Sloane. (Caygill, 2003, p. 20, nt 3, cité par Anderson, *Ibid.*, p. 53) Après que la collection ait été achetée par le Parlement, Empson, employé du nouveau *British Museum*, a reconnu très tôt la différence entre une collection privée et ses méthodes, et les responsabilités d'une institution nationale :

How much so ever a private person may be at Liberty arbitrarily to dispose and place his curiosities; we are sensible that the British Museum, being a public Institution subject to the visits of the Judicious and Intelligent as well as the curious, notice will be taken whether or no the collection has been arranged in a methodical manner. (*Ibid.*)

Mais l'organisation de l'exposition n'a pas semblé influencer le catalogage. Peut-être en succombant aux exigences internes d'une si grande collection (même avec les sept autres employés sous la supervision d'un Bibliothécaire principale⁵² [Anderson, *Ibid.*]), le nouveau *British Museum* n'a pas produit de catalogue de ses collections pendant de nombreuses années. En réponse, des guides ont été publiés par des individus externes pour améliorer l'expérience publique.

« I was far from being unacquainted with most of the Contents before they became the Property of the Public, [I] must: confess myself to have been at some loss in this Respect. The Officers, indeed, were always extremely attentive; but it was still impossible for them to gratify every particular Person's Curiosity. Upon mentioning this to some of my intimate Friends I found that the Complaint was general, and was solicited to write something that might be of Use to remove these Difficulties. » (Powlett, 1761, pp. xiv-xv)

piste intéressante sur la reconnaissance du patrimoine immatériel par rapport au collectionnement des objets matériels à l'aube des musées publics.

⁵² Dans la quête d'universalité, les collections de tous types ont été regroupées physiquement et sur le plan conceptuel. Voir Richard Yeo, « Encyclopædic Collectors: Ephraim Chambers and Sir Hans Sloane. » *Enlightening the British: Knowledge, Discovery, and the Museum in the Eighteenth Century* (London : British Museum Press, 2003), p. 29.

C'est pratique est née pour améliorer les visites aux collections d'art privé (v. *inf.*). Ceux-ci, cependant, n'ont pas cherché à documenter les collections en profondeur si ce n'est que de noter subjectivement la location des objets intéressants (Figure 4.9).

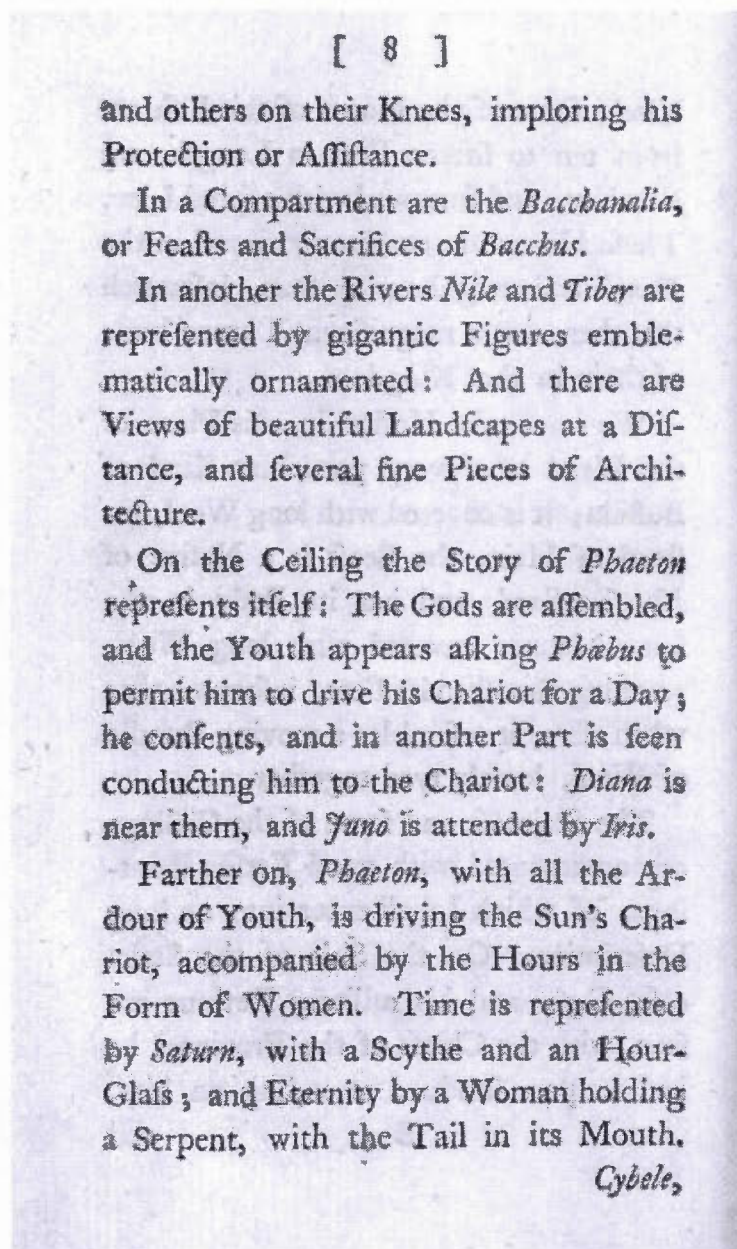


Figure 4.9 : Descriptions des objets de la collection, dans *General contents of the British Museum...*, p. 8, 1762. Récupéré de Biodiversity Heritage Library.

Peu à peu, le musée commençait à produire les catalogues pour documenter le contenu de cette collection nationale. Mais ils ont totalement ignoré ce que le public percevait comme un devoir de leur premier musée national : la communication publique du contenu. Deux projets ont souligné le raisonnement interne pour produire des catalogues : communiquer des connaissances aux experts ou témoigner à la propriété. Daniel Solander (1733-1782), protégé de Linné, a été employé par le musée pour écrire un catalogue de la collection de fossiles de Hampshire (Solander, 1766), et un catalogue de la bibliothèque est devenu une priorité comme une mesure de sûreté. (Anderson, p. 56) Peu enclins à modifier les pratiques, le premier guide officiel produit par le Musée lui-même n'apparaît qu'en 1808, « A Synopsis of the contents of the British Museum » (Combe, 1808), mais il a suivi le format de description textuel (Figure 4.10, la page suivante).

De même, les visites guidées assommantes persistèrent pendant près d'un demi-siècle. (Anderson, *op. cit.*, p. 55) Sûrement à cause de l'incapacité de produire des catalogues réguliers et systématiques sur le contenu de la collection, il n'est pas étonnant que le *British Museum* soit devenu largement considéré comme un dépôt sans vision cohérente des collections aléatoires – une « collection of a private individual, to which there has been since superadded a crowd of heterogeneous objects, calculated rather to distract, than to command the attention, should possess the title of The *British Museum*. » (Faujas de St. Fond, 1799, p. 86) Au moment où la NGL s'est établie, la réputation de l'*Ashmolean Museum* et du *British Museum*, qui avait englobé la collection de la *Royal Society*, était celle de désorganisation (Key, 1971, p. 31) et de décrépitude. (Taylor, 2012, p. 263)

The aimless collection of curiosities and bric-a-brac, brought together without method or system, was the feature of certain famous collections in by-gone days...a miscellany without didactic value [contributing] nothing to the advancement of art, its arrangement being unscientific, the public gaining

little or no advantage from its existence (en citant Lord Balcarres, Schwartz, 2010, p. 246).

86

ROOM X. No. 21. A small terminal head of Libera in
ANTIQUITIES. white marble, with the breast covered with drape-
ry. *From the collection of Sir William Hamilton.*

No. 22. A small terminal head of the bearded
Bacchus. *From the collection of Sir William
Hamilton.*

No. 23. A small female head, the hair of
which is formed of a distinct piece of marble, and
is fitted to the head in the manner of a wig.

No. 24. A small head of a young man,
covered with a helmet, which is ornamented with
the horns of a ram. *From the collection of Sir
William Hamilton.*

No. 25. A small mask of Silepus. *From the
collection of Sir William Hamilton.*

No. 26. A cylindrical piece of marble, which
appears to have been part of the stem of a cande-
labrum. It is ornamented with four figures of
Chimæras and two small candelabra.

No. 27. A fragment of a bas-relief, repre-
senting the head of an elderly man. It has the
beard on the chin and the upper lip, and the
hair of the head is short and curly. *From the
collection of Sir William Hamilton.*

No. 28. A bas-relief, representing a comic
and a tragic mask.

No. 29. A fragment of a bas-relief, repre-
senting a head of Antinous. *From the collec-
tion of Sir William Hamilton.*

Figure 4.10 : Descriptions des antiquités, dans *Synopsis of the contents of the British Museum...*, p. 86, éd. 1809. Récupéré de Hathi Trust Digital Library.

4.1.2 Le modèle élitiste des collections d'art privées – nouvelles pratiques et nouveau vocabulaire

Quand l'artiste Peter Paul Rubens (1577-1640) s'est rendu à Londres en 1629, il a déclaré « that he had never seen so many great paintings in one place as in the galleries of the king and the court nobility. » (Swann, 2001, note 5) Même si cette grande collection n'était pas destinée à être rendue publique comme une galerie nationale, comme ses homologues européens, il est en effet destiné à lancer le marché de l'art britannique. (Hormell, 2013) Lorsque le roi fut décapité deux décennies après la visite de Rubens, la collection royale a été vendue⁵³, en aiguissant le goût pour le collectionnement d'art parmi ceux qui pouvaient l'acheter. (Swann, 2001, p. 2) Avec l'accroissement des ventes aux enchères publiques de l'art à Londres dans les années 1670 (Hormell, 2013) les catalogues de vente et des guides informatifs ont émergé comme les formes dominantes du catalogage d'art. (Waterfield, 1995, pp. 44-45) La brièveté du premier format – essentiellement un inventaire – était en concurrence avec la longue forme narrative du deuxième format, qui avait émergé des carnets de voyage publiés. Les deux ont tout d'abord résisté aux classifications scientifiques, mais finalement ils ont fusionné et se sont transformés, en trouvant les moyens d'imposer des systèmes de classification qui informeraient les modèles de catalogue du 19^e siècle.

Le catalogue de vente aux enchères d'art anglais le plus ancien est celui utilisé pour la vente, en 1682, de la collection du peintre Peter Lely (1618-1680) (Hormell, 2013), qui, en tant que peintre à la Cour de Charles II^e, avait amassé une des plus belles

⁵³ Un « Committee for the Restoration of the Royal Collection » a récupéré la plupart de la collection de Charles le I^{er}. Le comité a documenté simplement ces oeuvres d'art selon la titre ou une description et le nom de l'artiste, si connu, par ex. : « A Picture of Cupid and Psyche by Van Dyck. » Voir *Main Papers Relating to the King's Goods, May 1660 to 11 June 1660*, (London : Parliamentary Archive, 1660), no. 86.

collections d'art en Angleterre durant la période de la Restauration.⁵⁴ La vente de la collection de Lely a lancé la vogue des ventes de collections d'art aux enchères à Londres (Dethloff, 2004). Ainsi, le style de catalogage pour les ventes aux enchères a marqué le début du catalogage d'art en Angleterre même que le style a suivi les précédents européens. (Waterfield, 1995, pp. 44-45) Les exécuteurs du testament de Lely ont inventorié la collection de l'artiste et ont distribué des listes pour leur vente à l'étranger. (*The Burlington Magazine*, 1943) Le catalogue de vente⁵⁵ illustre une approche de catalogage minimale de la part des commissaires-priseurs et peut-être également des avocats. Les peintures y étaient répertoriées par artiste, puis classées par titre ou description, puis selon leur mesure (longueur par largeur). Cette approche n'a guère changé au fil des siècles. Même si ce modèle a connu quelques petites variations au niveau des détails, le fait qu'il avait un but lucratif a favorisé sa brièveté en général.

Parallèlement à l'intérêt accru pour le collectionnement d'art, dans le sillage de la Guerre civile anglaise en protestation contre le roi en partie pour son mode de vie extravagant, l'austérité du nouveau Commonwealth de l'Angleterre nécessitait que cette éclosion de collections soit conservée de manière un peu dissimulée. Cette situation convenait à la noblesse. Alors que les classes moyennes amassaient des collections de curiosités et de spécimens pour élever leur statut social, la noblesse trouvait que le rassemblement discret des collections de beaux-arts les distinguait des classes moyennes arrivistes dans une hiérarchie qui était en train de s'estomper.

⁵⁴ Le seul exemple existant réside dans la bibliothèque du *British Museum* et une reproduction n'est pas possible. Pour obtenir une description de son contenu, voir Diana Dethloff, *Sir Peter Lely (1618-1680)*, en ligne éd. (Oxford : Oxford University Press, 2004).

⁵⁵ Comme réimprimé dans « Sir Peter Lely's ». *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 83, no. 485, (1943), p. 185-191, *The Burlington Magazine*, 1943, pp. 185-191.

Même avant la Guerre civile anglaise et le démantèlement de la monarchie absolue de l'Angleterre, Oxford était devenue pour les hommes le lieu de prédilection pour se distinguer à travers l'éducation, quel que soit leur statut social.⁵⁶ Et donc, dans l'enseignement universitaire aussi, la noblesse cherchait d'autres façons de se distinguer et de se dissocier physiquement des classes ouvrières. Par ailleurs, les voyages pouvaient fournir une éducation élitiste qu'Oxford seule ne pouvait donner, en procurant à ceux qui pouvaient se les permettre une chance de voir et donc connaître la culture et l'art européens alors que les étudiants les plus pauvres pouvaient seulement lire à ce sujet. « There are but few noblemen's sons in Oxford ; for now, for the most part they send their sons into France, when they are very young, there to be bred. » (Lettre de Lady Brilliana Harley, November 2, 1638 réimprimé dans Urban, 1854, p. 471) Ainsi, le Grand Tour et son emphase particulière sur l'expérience personnelle de l'art et de la culture⁵⁷, apparut comme un moyen d'accomplir la distinction de classe par le biais de l'éducation et des beaux-arts. Il a servi aussi bien à attiser les désirs de collectionnement privé en Angleterre et à stimuler l'émergence des bibliothèques accompagnantes comme des « antidotes to the austerity of the Commonwealth ». (Braham, 1989, p. 84)

⁵⁶ Grâce à son don, Ashmole a cherché à s'aligner avec l'institution, bien qu'il y ait étudié seulement pendant un an. Voir note 38.

⁵⁷ Il est important de noter que la collection de Lely est en essence une bibliothèque de référence visuelle pour inspirer et contribuer au travail propre de Lely. « In his younger Days, he [Lely] was very desirous to finish the Course of his studies in *Italy*, but being hinder'd from going thither by the great Business he was perpetually involv'd in, he resolv'd to make himself amends, by getting the best *Drawings, Prints and Paintings* of the most celebrated *Italian* hands, » Bainbrigg Buckeridge et Roger De Piles, *The Art of Painting, and the Lives of the Painters ... 1st English* éd. (London : J. McNutt, 1706), p. 445 cité par Dethloff, (*Ibid.*). De ce dernier on comprends que, malgré l'exclusivité du voyage et de l'expérience culturelle, les collections d'art en Angleterre commencèrent à être mère porteuse et souvenir pour ceux qui pouvaient se le permettre.

Le soi-disant Grand Tour⁵⁸, peut-être ironiquement, avait été promu à travers les livres « Le voyage s'assimile à une collection des lieux dont il faut garder trace grâce à une journal, des lettres, une collection, ou un portrait. (Poulot, 2000, p. 136) À partir des biographies célèbres de Vasari (1568), les voyages pour voir les collections privées ont commencé à être promus par des textes narratifs faisant valoir l'Italie comme le centre de l'art. (Paul, 2012b, p. xii) Giulio Mancini (1559-1630) s'est appuyé sur la tradition de Vasari quand il a écrit *Considerazioni sulla pittura* (1621) en y ajoutant sa nouvelle théorie selon laquelle « dilettto di un gentiluomo nobile » pourrait être guidé vers les choses de la plus haute qualité (cité par Paul, 2012a). Également il a défini la connaisseur comme un qui pourrait attribuer correctement l'artiste, les matériaux, l'âge et la qualité d'un œuvre d'art. (McClellan, 2008, p. 120) L'accent mis sur la Renaissance italienne qui se manifestait dans les collections privées de l'époque était un principe tellement important au centre de l'histoire de l'art émergente qu'il est devenu un symbole des goûts aristocratiques dans l'art et un point de discordance dans la formation ultime de la collection de la NGL.

Dès que ces idées écrites ont émergé, elles ont contribué à la naissance d'un vocabulaire et d'un symbolisme élitistes pour l'art parmi l'aristocratie anglaise. André Félibien (1619-1695), dans ses « Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes » (1666), a élaboré sur la théorie de l'art par l'analyse des éléments constitutifs de l'œuvre (i.e. la couleur, la proportion, l'expression, l'invention). (McClellan, 1994, p. 31) Roger de Piles (1635-1709), qui a écrit « Conversations sur la connoissance de la peinture » (1677), a également promu l'idée de discernement, faisant appel aux goûts élitistes et à l'éducation distinctive, allant d'ailleurs jusqu'à établir un système de notation et de comparaison dans «

⁵⁸ Voir Carole Paul, « The Grand Tour and Princely Collections in Rome. » *The First Modern Museums of Art: The Birth of an Institution in 18th- and Early-19th-Century Europe* (Los Angeles : J. Paul Getty Museum, 2012a).

Cours de peinture par principes avec une balance de peintres » (Piles, 1708).⁵⁹ En outre, le poème latin cum manifesto sur la peinture, « *De Arte Graphica*, » par l'artiste Charles Aphonse Dufresnoy (1611-1668), a été traduit en anglais (1695) tout comme l'ont été plusieurs œuvres de De Piles. (Braham, 1989, p. 84 ; Paul, 2012a, p. 7) Tout ceci a fait naître et croître une théorie et un vocabulaire spécial, ancrés dans l'expérience visuelle, pour décrire les œuvres d'art.

En Angleterre, les Grands Tours, prisés par les Anglais, avaient donné naissance à plusieurs ouvrages anglais décrivant les collections d'art italiennes (Braham, pp. 82): « *The Voyage to Italy*, » (Lassels, 1670) ; « *The Painters Voyage to Italy*, » (Barri, 1679) ; Trois dialogues et la première traduction anglaise des *Vies des peintures* (Aglionby *et al.*, 1685)⁶⁰, et les largement publiés « *Accounts* » des collections italiennes par Jonathan Richardson, Père (1722) (Figure 4.11 page suivante) et Fils (1754).⁶¹

Toutes ces œuvres ont marqué le début d'une longue approche narrative qui s'appuyait sur la description des œuvres dans l'ordre où elles étaient vues *in situ*. Les textes dépendaient donc du format de l'exposition et de l'architecture. Bien qu'ils soient devenus des substituts pour les visites en personne, leur rôle était aussi de servir de guides pour répliquer et rehausser l'expérience des autres. Ces œuvres servaient aussi à stimuler davantage la collection de l'art italien en Angleterre.

⁵⁹ Voir Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, 1999, 1st paperback éd. (Los Angeles : University of California Press, 1994), pp. 31-42.

⁶⁰ Dans lequel l'auteur déplore le retard des arts en Grande-Bretagne en contraste de son essor dans la France et l'ignorance de la noblesse anglaise, qui ne peuvent pas donc promouvoir l'art. Voir Allan Braham, *Towards a National Gallery*, (London : National Gallery, London, 1989), p. 82.

⁶¹ Voir Paul, (*Ibid.*), pp. 6-7.

Dans cette déferlante de textes, les tableaux devenaient emblématiques d'un certain statut parce que leur sens et leur valeur étaient de plus en plus cachés dans une langue qui était souvent inaccessible à ceux qui ne pouvaient pas se permettre de collectionner ou de voyager pour voir les originaux. (Swann, p. 17) Près de cinquante ans plus tard, un collectionneur noble a reconnu et commenté ainsi sur ce vocabulaire et symbolique complexe :

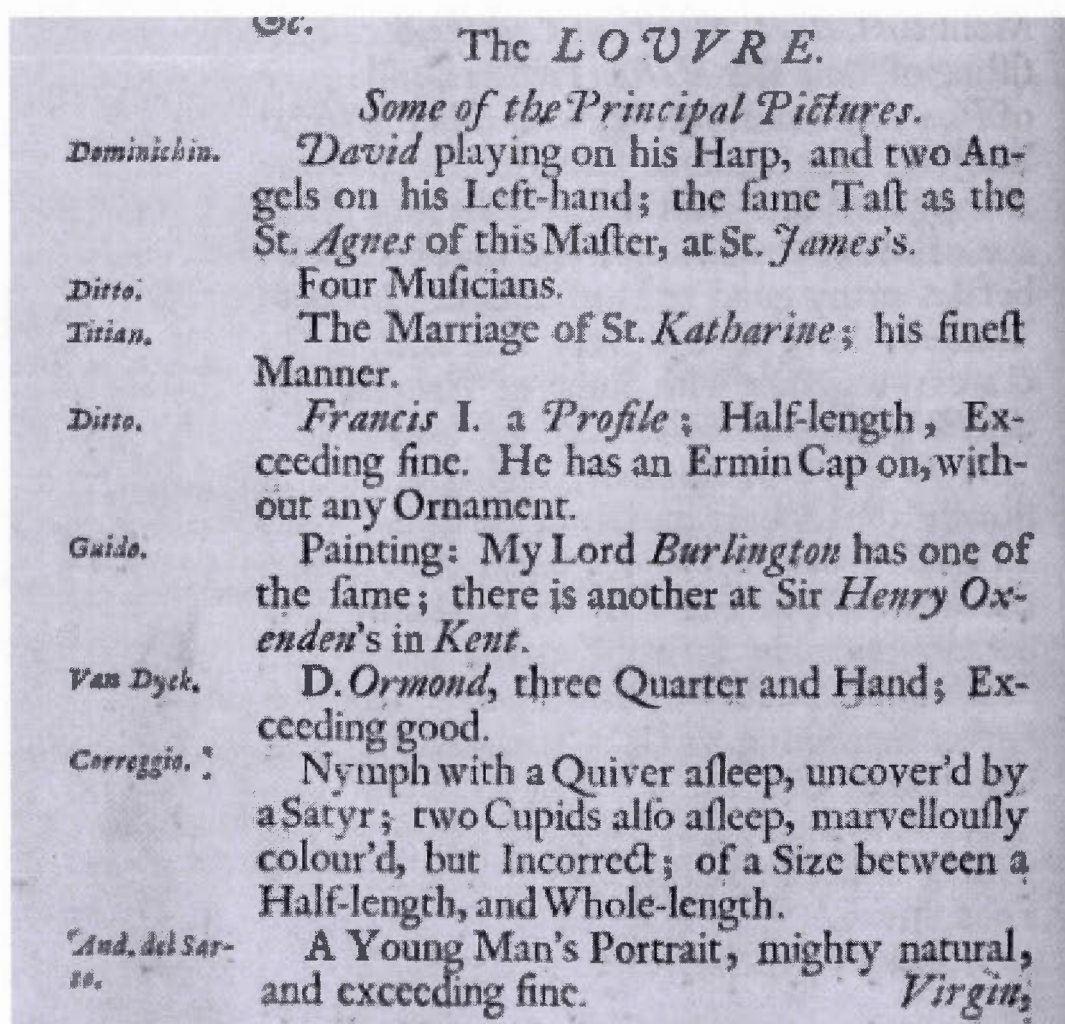


Figure 4.11 : Descriptions des œuvres de la collection du Louvre, dans *An account of some of the statues, bas-reliefs, drawings and pictures...*, p. 6, 1722. Récupéré d'Archive.org.

No Science has had so much jargon introduc'd into it as Painting. The bombast expression of the Italians and the prejudices of the French join'd to the vanity of the Professors and the interested mysteriousness of Picture merchants have altogether compiled anew language. 'Tis almost easier to distinguish the Hands of the Masters than to decypher the Cant of the Virtuosi. Nor is there any Science whose productions are of so capricious and uncertain a value. As great as are the prices of fine Pictures there is no judging from them of the several merits of the Painters. There does not seem to be any standard of estimation. (Walpole et Walpole, 1752, pp. x-xi)

Les classes ouvrières ont pris conscience aussi de l'absence d'art dans la sphère publique. La restauration de la monarchie en 1660 et la liaison montante de l'Église catholique ont stimulé une revalorisation des arts visuels parmi le public. (Braham, 1989, p. 82) Alors que des collections privées en Angleterre commençaient à s'ouvrir au public, c'était encore d'une manière similaire aux collections nobles de l'Europe, c'est-à-dire qu'on ne pouvait y avoir accès qu'en ayant une certaine position sociale, en demandant l'admission à l'avance (Taylor, 2012, p. 261), et les voyages, même à l'intérieur de l'Angleterre, coûtaient cher. En revanche, les livres, rassemblés plus fréquemment dans les bibliothèques nobles ou institutionnelles, commençaient à circuler plus largement, stimulant le désir et l'appréciation de l'art parmi une plus grande population. Ainsi, vers la fin du 17^e siècle a émergé un public plus lettré qui appréciait l'art, mais qui n'était pas suffisamment riche pour voyager, pour la découvrir la rencontre de l'objet. (Braham, 1989, p. 82)

En général, l'art qui répondait à l'émergence et à la définition de plus en plus sophistiquée des « œuvres d'art, » plutôt qu'à la définition archaïque *d'artificiallis* – une définition dépendant du discernement et du goût élitiste – était rare dans la sphère publique d'Angleterre. (Paul, 2012b, p. xx, nt. 6) L'*Ashmolean Museum* n'avait que quelques pièces d'art à ses débuts en 1683, même s'il y avait à cette époque-là une collection petite et négligée de portraits au-dessus de la Bibliothèque bodléienne (The Ashmolean Museum, 2012) et la collection des statues en marbre du Comte

d'Arundel. (Braham, 1989, p. 84) Même quand le *British Museum* a été fondé en 1753, celui-ci ne contenait pas de collections d'art.⁶² Ces musées, comme il l'a été démontré, étaient issus d'un autre mode de collectionnement, un mode qui permettait plus facilement la collection de statues comme objets historiques ou ethnologiques, témoins du passé. Les peintures, dans ces collections, se limitaient strictement aux portraits (Anderson, R. G. W., 2012, p. 54), et à « a distinct documentary role » (Waterfield, 1995, p. 45) comme témoignages des grandes hommes historiques. Le collectionnement de tels portraits représentait un effort à collectionner ces personnes en effigie, même ceux-ci étaient peu nombreux et médiocres. (Anderson, R. G. W., 2012, p. 68)

Alors que l'on assistait à un essor des compétences culturels et de l'intérêt public pour l'art en même temps qu'à un ralentissement de l'austérité, les collections privées ont commencé à produire des guides et brochures, tandis que les plus longs textes étaient encore écrits par les visiteurs instruits.⁶³ Quand ces catalogues sur les collections privées sont apparus, l'art, dans son sens émergent, résistait encore au catalogage et au classement facile, faisant plutôt toujours l'objet de descriptions narratives, un concept qui allait durant longtemps rester important dans le catalogage d'art. Néanmoins, tandis que les catalogues de collections d'art étaient conçus avec le même vocabulaire et la même structure que les modèles antérieurs, ils ont commencé

⁶² Le *British Museum* a ajouté les amphores grecques de la collection Hamilton en 1772, les marbres romains en 1805, et, les marbres d'Elgin en 1816 (Robert G. W. Anderson, « British Museum: Institutionalizing Enlightenment. » (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2012), p. 56-57) et a publié les catalogues de ces collections en 1810 (Taylor Combe, *A Description of the Collection of Ancient Terracottas in the British Museum; With Engravings* (London: Printed by W. Bulmer and Co., 1810) et en 1812 (Taylor Combe et al., *A Description of the Collection of Ancient Marbles in the British Museum; With Engravings* (London: Printed by W. Bulmer and Co., 1812.))

⁶³ À titre d'exemple : C. Gambarini, *A Description of the Earl of Pembroke's Pictures* (Westminster : Printed by A. Campbell, in King-street, near St. Margaret's Church, 1731) ; et Cary Creed et Thomas Herbert, *The Marble Antiquities, the Right Hon.ble the Earl of Pembrokes, at Wilton are Too Many to be Drawn ... I Have Drawn and Etch'd in Imitation of Perrier - All the Statues* (London : Creed, 1731).

à étendre leur portée vers d'autres objectifs se rapprochant de la documentation pour la postérité.

A still farther view is aimed at Catalogues of this sort are deservedly grown into esteem. While a collection remains entire, the use of the catalogue is obvious ; when dispersed it often serves to authenticate a picture, adds to its imaginary value, and bestows a sort of history on it. It is to be wished that the practice of composing catalogues of conspicuous collections was universal and perhaps even this, so coarsely executed, may tend to incite more elegant imitations. (Van der Doort *et al.*, 1757 [1639], p. viii)

La publication des catalogues a commencé lentement à devenir un substitut aux visites, en représentant un nouveau moyen d'accès aux collections anglaises.⁶⁴ La première étude sur les collections anglaises fut « The English Connoisseur » (1766) de Thomas Martyn (1735-1825). Dans cet ouvrage, l'auteur a tenté d'offrir une sorte de visite virtuelle de différentes collections anglaises, en décrivant les juxtapositions et les emplacements ainsi que l'architecture environnante, suivant le modèle de textes décrivant le Grand Tour. Martyn a classé les œuvres d'art de la même manière que cela avait été fait dans les catalogues de vente aux enchères de l'époque de Lely, c'est-à-dire par titre et artiste (Figure 4.12, page suivante). Toutefois, dans son introduction, il attire l'attention du lecteur sur la conscience et la compétence culturelle croissantes du public ainsi que sur l'importance de rendre les beaux-arts accessibles à tous *in situ*.

The great progress which the polite arts have lately made in England and the attention which is now paid them by almost all ranks of men seem to render an apology for a work of this nature wholly unnecessary. The only way by which we can ever hope to arrive at any skill in distinguishing the stiles of the different masters in Painting is the study of their works, any assistance therefore in this point cannot but be grateful to the rising Connoisseur. It is

⁶⁴ L'idée de « documentation » en forme d'un catalogue qui correspond aussi aux collections des spécimens vient de Plin l'Ancien (23-79 apr. J-C) et son ouvrage *l'Histoire naturelle*, une encyclopédie de 37 tomes.

well known at how few of those houses into which by the indulgence of their illustrious owners the curious are admitted any catalogues of the paintings and other curiosities which adorn them can be obtained, and without such catalogues it must be confessed little use can be made by the yet uninformed

(12)

BELVEDERE HOUSE,

Belonging to *Sir Samson Gideon*, is situated on the brow of a hill near Erith in Kent.

The collection of pictures in this house, though not numerous, is very valuable; the pieces being originals by the greatest masters, and some of them very capital.

In the Long Parlour.

View of Venice	—→	<i>Canaletti.</i>
Ditto, with the Doge marrying the Sea.		<i>Dit.</i>
Time bringing Truth to light.		<i>A sketch.</i>
		<i>Rubens.</i>
The Alchymist	———	<i>Teniers.</i>
Portrait of Sr. George Gage		<i>Holbein.</i>
A Landskip	—— —	<i>G. Poussin.</i>
Battle of the Amazons		<i>Rottenhammer.</i>
The unjust Steward		<i>Quintin Matsys.</i>

In the Lobby.

Noah's Ark	——	<i>Velvet Brughel.</i>
St. Catherine	——	<i>Leonardo da Vinci.</i>
Van Trump	——	<i>Francis Hals.</i>
		<i>Vulcan.</i>

observer of these valuable collections. (Van der Doort *et al.*, 1757 [1639], p. i)

La manière dont Martyn décrivait les collections et leur disposition physique allait persister dans les catalogues de collections anglaises en tant que substituts aux visites jusqu'à la fondation de la NGL. (Waterfield, 1995, p. 45) Mais ces publications remplissaient une fonction plus fondamentale : ce type de catalogues, qui devenaient de plus en plus populaires, renseignaient le public sur les trésors nationaux. Même si ces collections étaient des propriétés privées, elles étaient une source de fierté publique. De cette façon, la documentation des œuvres d'art dans ces publications a galvanisé la demande du public pour un musée des beaux-arts

L'ouverture du *British Museum* avait apporté l'espoir général d'une collection universelle de fierté nationale qui couvrirait aussi bien les sciences que des raretés et les beaux-arts émergents. « The establishment of the British Museum seems a charter for incorporating the arts in a new era of virtue, » a écrit Horace Walpole (1717-1797), fils du collectionneur célèbre et premier Premier Ministre d'Angleterre, Robert Walpole (1676-1745), dans son introduction au *Catalogue and Description of King Charles the First's Capital Collection*, en 1757. En suivant le modèle des collections collectives, le *British Museum* a été imaginé comme une collection nationale de toutes sortes de trésors nationaux. Walpole poursuivait ainsi : « It is to be hoped that collections, wont to struggle through auctions into obscurity, will there find a center. » (Van der Doort *et al.*, 1757 [1639], p. iv) Pour atteindre cet objectif, Walpole et ses collègues ont fait un grand pas en avant, dans le catalogue de la collection de Charles I^{er}, dans la façon dont les œuvres d'art étaient cataloguées. Les catalogues comprenaient les histoires narratives devenues désormais systématiques, l'emplacement et l'inventaire, mais également de l'information sur les matériaux, les mesures, ainsi que des commentaires sur la condition et les cadrages. (Waterfield, 1995, p. 44) Mais ce nouveau musée national, si ancré sur les collections scientifiques de Sloane, résistait à l'inclusion de l'art, sans parler de son catalogage. Lorsque l'on considère la reconnaissance publique croissante de la qualité et de l'étendue des

collections d'art privées en Angleterre, le *British Museum* a été une déception nationale.

Dans sa publication de 1752 sur la collection d'art de son père, *A Description of the Collection of Pictures at Houghton-Hall in Norfolk*, Horace Walpole avait une fois de plus manifesté son espoir que le *British Museum* se permette un jour d'élargir ses collections pour mieux inclure l'art. Malgré le titre de cette publication, Walpole le Fils annonce également son intention que « The following account of the collection of Lord Orford's [Robert Walpole's] collection of pictures is rather intended as a *catalogue* than a *description* of them. » (Walpole et Walpole, 1752, p. vii) Ce qui est entendu par cette distinction entre « catalogue » et « description » n'est pas clarifié par le catalogage des œuvres d'art. Ce qui est clair, en revanche, c'est que ce catalogue, comme tant d'autres avant, avait des motifs inavoués de transformer la valeur des objets.

La présentation immédiate des œuvres dans les collections ne tient pas compte des normes de description ou de catalogage, mais on peut y remarquer une évolution vers le catalogage de la collection 1757 de Charles I^{er} (v. *sup.*). Dans leur propre catalogue, *Aedes*⁶⁵ *Walpolianae*, Walpole et son père ont essayé d'énumérer leurs peintures dans l'ordre où les visiteurs de la collection les voyaient, en suivant les modèles précurseurs : « Over the Chimney is a very good Picture of Hounds by Wooton. » (Walpole et Walpole, 1752, p. 38) (Figure 4.13, page suivante). En outre, lorsqu'ils avaient de l'expertise sur le sujet du tableau, comme c'était le cas pour la plupart des portraits de leurs ancêtres, les Walpoles s'attachaient à raconter en détail des histoires à propos de l'individu en question, plutôt que sur l'artiste, voire jusqu'à y inclure, dans certains cas, des poèmes descriptifs ou élogieux. (*Ibid.*, p. 39, « Sir Edward

⁶⁵ Le mot latin indique un temple ou domicile, ainsi en soulignant la structure qui héberge la collection, comme l'usage du mot « musée » pour décrire la collection (ancienne) et le bâtiment (moderne).

Walpole, Grandfather to Sir Robert Walpole.... ») Pourtant, si l'on tient compte de la date de la publication – entre l'achat de la collection de Sloane par le Parlement après la mort de Robert Walpole, mais avant son ouverture en tant qu'établissement public – le catalogue de Walpole constituait plus précisément un inventaire et une présentation de la qualité de la collection – une justification et une incitation pour que le *British Museum* l'acquière

38 *A DESCRIPTION of the*
On the Right-hand you enter a small
 BREAKFAST ROOM.

OVER the Chimney is a very good Picture of Hounds,
 by *Wootton*.

A Concert of Birds, by *Mario di Fiori*; a very uncommon Picture, for he seldom painted any thing but Flowers; it belong'd to *Gibbins* the Carver, and is four Feet seven Inches high, by seven Feet nine and a quarter wide.

The Prodigal Son returning to his Father; a very dark Picture, by *Pordenone*, the Architecture and Landſcape very good. It is five Feet five Inches high, by eight Feet eleven and half wide. This Picture belonged to *George Villiers*, the great Duke of *Buckingham*.

A Horſe's Head, a fine Sketch, by *Vandyke*.

A Grey-hound's Head, by old *Wyck*, who was *Wootton's* Maſter.

Sir *Edward Walpole*, Grandfather to Sir *Robert Walpole*. He was made a Knight of the Bath at the Coronation of King *Charles* the Second, and made a great Figure in Parliament. Once on a very warm Diſpute in the Houſe, he propoſed an Expedient, to which both Parties immediately concurred: *Waller* the Poet moved that he might be ſent to the Tower, for not having compoſed the Heats ſooner, when

Figure 4.13 : Descriptions des œuvres de la collection Walpole, dans *Aedes Walpolianae*, p. 38, 1752. Récupéré d'Archive.org.

Ceci apparaît très clairement dans l'Introduction, dans laquelle Walpole le Fils exprime sa préoccupation pour tout ce qui concerne les objets : tant leur provenance et leur histoire que leur préservation et leur reconnaissance.

If ever Collections could be perfect, the present age seems to be the period for making them so. Another century may see half the works of the great Masters destroy'd or decaying and I am sorry to say that there seems to be a stop to any further improvements or continuation of the perfection of the Art. (*Ibid.* p. xiii)

Par cela, il établit un précédent: En reconnaissant le démantèlement des collections européennes dont bénéficie la composition des collections anglaises, il éveille aussi l'attention sur la dispersion potentielle des collections anglaises (la sienne en étant l'un des exemples les plus célèbres et imminents). « How many valuable Collections of Pictures are there established in England on the frequent ruins and dispersion of the finest Galleries in Rome and other Cities? » (*Ibid.* p. viii) Il fait valoir que les collections anglaises étaient les successeurs naturels des collections européennes dispersées, en documentant la provenance des œuvres. « The mention of cabinets in which they have formerly been, with the addition of the measures will contribute to ascertain their originality, and be a kind of pedigree of them. » (Walpole et Walpole, 1752, p. viii)

Son intérêt pour l'histoire et l'authenticité des œuvres met en évidence l'avenir de telles collections, non seulement dans la mesure où les collections peuvent être dispersées, mais aussi dans la mesure où les œuvres individuelles peuvent se détériorer si elles ne sont pas correctement prises en charge. « In the preservation⁶⁶ of

⁶⁶ La préservation de l'art était une préoccupation croissante pour Horace Walpole pendant ses voyages en Europe pour voir les collections du continent. « My grief is to see the ruinous condition of the palaces and pictures, » il a écrit dans une lettre privée au Comte de Strattford en 1771. « I was yesterday at the Louvre. Le Brun's noble gallery where the battles of Alexander are and of which he

the Pictures it certainly excells most of them. That noble one in the Borghese palace at Rome is almost destroy'd by the damp of the apartment where it is kept. » (Walpole et Walpole, 1752, p. ix) Il est clair, dans son catalogue, que Walpole justifie la création d'une galerie publique permanente. Pas une exposition temporaire, telle qu'on a pu en trouver aux Maisons des ventes aux enchères, mais une qui fournirait la même source d'édification à ceux qui ne pouvaient pas faire un Grand Tour du continent. Par cela, il admet que les livres sur l'art n'ont fait jusqu'à maintenant que compliquer l'étude de l'art, au lieu de la faciliter.

[T]here are enough here for any man who studies Painting to form very true ideas of most of the chief Schools and to acquaint himself with most of the chief Hands. Knowledge of this sort is only to be learnt from Pictures themselves. The numerous volumes wrote on this Art have only serv'd to perplex it. (*Ibid.*, p. viii)

Aedes Walpolianus a atteint son but inavoué. Il a témoigné de l'importance de la collection, en la décrivant narrativement en même temps qu'il l'inventoriait. Le catalogue documentait une riche histoire des œuvres et l'histoire de nombreux artistes s'y rapportant et il plaidait la cause de la préservation des peintures afin de créer une bibliothèque visuelle à partir de laquelle chacun pouvait apprendre et s'améliorer. Par cela, nous voyons les prémices d'une convergence de types de musées et de catalogues, de pratiques et de vocabulaire élitistes combinés aux désirs bourgeois

designed the ceiling and even the shutters bolts and locks is in a worse condition than the old gallery at Somerset house. It rains in upon the pictures though there are stores of much more valuable pieces than those of Le Brun. Heaps of glorious works by Raphael and all the great masters are piled up and equally neglected at Versailles. Their care is not less destructive in private houses. The duke of Orleans pictures and the prince of Monaco's have been cleaned and varnished so thick that you may see your face in them and some of them have been transported from board to cloth bit by bit and the seams filled up with colour so that in ten years they will not be worth sixpence. It makes me as peevish as if I was posterity. I hope your lordship's works will last longer than these of Louis XIV. The glories of his siècle hasten fast to their end and little will remain but those of his authors. » La lettre, souvent citée, est publiée la première fois dans H. Walpole, *Private Correspondence of Horace Walpole, Earl of Orford: Now First Collected* (London : Rodwell and Martin, 1820), p. 386.

d'être public et éducatif. La collection de Walpole, avec son catalogue, est un ensemble complet des plus beaux arts et symbole d'éducation exclusive en Angleterre, prête pour une vie plus démocratique. Ainsi, quand la collection d'art de Sir Robert Walpole devait être vendue à Catherine le Grand (179-1796) par le neveu endetté de Horace Walpole, le moment semblait opportun et la collection parfaite pour fonder une galerie nationale située au *British Museum*. Le projet a été proposé au Parlement en 1777:

I understand that an application is intended to Parliament, that one of the finest collections [of paintings] in Europe, that at Houghton, made by Sir Robert Walpole, of acknowledged superiority to most in Italy, and scarcely inferior even to the Duke of Orleans, in the Palais Royal at Paris, may be sold by the family. I hope it will not be dispersed, but purchased by Parliament, and added to the British Museum. I wish, Sir, the eye of painting as fully gratified as the ear of music is in this island, which at last bids fair to become a favourite abode of the polite arts. A noble gallery ought to be built in the spacious garden of the British Museum for the reception of that invaluable treasure. Such an important acquisition as the Houghton Collection would, in some degree, alleviate the concern which every man of taste now feels at being deprived of viewing those prodigies of art, the cartoons of the divine Raphael.⁶⁷ (Rae, 1874, pp. 109-110)

L'absence de décision de la part du Parlement a suscité l'indignation nationale avec le doute que de grands trésors britanniques étaient en train d'être exportés. En 1788, Horace Walpole a médiatisé l'ampleur de l'inaction du Parlement en publiant un autre catalogue de l'ancienne collection de son père. (Walpole, 1788) Cette fois, le catalogue a été publié dans un format différent de celui du catalogue de vente ou du carnet de visite. Pour contraster avec ce qui avait été fait auparavant, Walpole a publié un magnifique volume pour « présentation ». Rempli de gravures, son titre et le contenu avaient été parfaitement conçus pour exposer la magnificence de la

⁶⁷ En 1699 les dessins célèbres par Raphael sont installés pour exposition publique par le Roi William et sa Reine Mary. Ils ont été retirés par George le III^e, en incitant la désapprobation du public. Voir Allan Braham, *Towards a National Gallery*, (London : National Gallery, London, 1989), pp. 82-84.

collection et enfoncer le clou à propos de l'erreur grave du Parlement : *A Set of prints engraved after the most capital paintings in the collection of Her Imperial Majesty, the Empress of Russia. Lately in the possession of the Earl of Orford at Houghton in Norfolk ; with plans, elevations, sections, chimney pieces & ceilings*. Ici encore, l'acte de catalogage a représenté un instrument personnel et social puissant ; la perte de la collection de Walpole a déclenché un mouvement national vers la création d'une galerie d'art publique.

En conclusion, dans le sillage d'une structure sociale déstabilisée dans l'Angleterre du 17^e siècle, les collections privées sont devenues des instruments d'autorité sociale. Les classes moyennes éduquées les ont utilisées pour établir leur réputation en tant qu'experts dans un domaine scientifique en expansion, tandis que les aristocrates se sont appuyés sur un vocabulaire émergent des œuvres d'art pour continuer à se distinguer des grimpeurs sociaux. Dans les deux cas, le catalogage des collections a servi à atteindre ces objectifs différents: que ce soit pour communiquer la quantité ou la qualité, ils servaient essentiellement à transformer les objets et leurs propriétaires en symboles de valeur. Les catalogues scientifiques ont mis en place des systèmes de classification, mais ont également introduit des notions de propriété, de communication publique et de documentation de la connaissance. Les catalogues artistiques sont sortis en même temps de deux traditions différentes, celle de l'inventaire pour la vente et celle de la description comme un proxy pour l'expérience. Alors que les collections scientifiques et leurs catalogues sont devenus institutionnalisés et le goût du public pour les beaux-arts s'est aiguisé, un public plus éclairé sur le plan culturel a émergé au même moment où l'évolution des conditions sociales et politiques a mis en danger les collections d'art privées. Dans un pays avec un Parlement soudainement plus puissant et plus attentif aux classes ouvrières grâce à l'augmentation du pouvoir de la Chambre des Communes, la scène était prête pour le mélange de ces deux modèles de collectionnement et de catalogage afin d'établir la

NGL « pour toutes les classes et rangs d'hommes ». Ce mélange devait par la suite s'avérer problématique.

4.2 La fondation de la *National Gallery, London* et le développement de la pratique de la documentation

Quand la NGL a été fondée en 1824, bien qu'elle se soit appelée « galerie » et qu'elle soit née des traditions du collectionnement privé des beaux-arts, ses modèles institutionnels étaient les « musées ». En fait, une certaine rivalité avec le Musée du Louvre se cachait derrière l'émergence de l'idée de l'établissement d'une galerie nationale anglaise après que les tensions diplomatiques entre les deux pays voisins belligérants se soient brièvement apaisées à la suite du Traité d'Amiens en 1802. Mais en Angleterre, la collection de base n'est pas venue du vaste trésor d'un roi, comme ce fut le cas en France ou ailleurs. Il s'agissait plutôt de la collection d'un autodidacte qui avait modelé ses pratiques sur celles des élites. Pour compliquer les choses, la Galerie a été conçue au départ comme devant faire partie du *British Museum*. Au milieu de la disparité historique entre les styles de collectionnement des nobles et des bourgeois, la naissance de la NGL a eu lieu sans aucune vision claire de sa mission, de sa raison d'être ni de ses méthodes. Il n'est donc pas surprenant que ses méthodes de collectionnement et de documentation des collections en aient fait les frais.

Le premier siècle d'existence de l'institution a été marqué par des tensions entre l'idée d'un musée public, ancré dans l'histoire du collectionnement scientifique par la bourgeoisie anglaise dans un but d'élévation du statut social, et celle d'une galerie des beaux-arts, ancrée dans les pratiques élitistes de collectionnement, d'expositions, l'utilisation d'un vocabulaire recherché et la gérance par des administrateurs. Depuis

la fondation de la NGL, diverses factions, défendant des idéaux tant populistes qu'élitistes, se sont battus tour à tour pour le contrôle de la galerie. Des interventions du Parlement en 1835 et en 1850 ont tenté de tempérer les goûts élitistes, mais après que le premier directeur et champion des idées populistes soit décédé en 1865, les années qui suivirent jusqu'à la fin du siècle et celles précédant la Première Guerre mondiale ont vu le départ de l'administration élitiste. Les rivalités se sont vite tournées et centrées sur la documentation de la collection comme signe d'une intendance responsable, d'une bonne gestion, et d'un travail soigneux. Ce sont seulement les dégradations physiques et la mise en péril des collections pendant les guerres qui ont fait tomber les vieux arguments, et permis à de nouvelles méthodes de faire surface. Dans celles-ci également, la documentation des collections occupait une place de premier plan. Les souvenirs et les cicatrices des tout premiers débuts du musée et la fierté d'adopter de nouvelles pratiques étaient tels qu'il semblait impossible d'envisager un nouveau *status quo*. Face à l'incursion inévitable des technologies numériques, la NGL a abordé la phase la plus récente de son évolution. Bien que tardivement, si l'on compare à ses institutions sœurs, elle a profité de cette occasion pour développer des approches uniques pour contribuer à l'évolution des méthodologies de la documentation des collections.

4.2.1 La naissance de la *National Gallery, London*, de 1824 à 1835 – entre les goûts élitistes et les motifs démocratiques

La Révolution industrielle en Angleterre a sécurisé à nouveau la place de Grande Bretagne en tant que puissance mondiale. L'accent porté sur la science, mis en place par la Révolution Industrielle, a inauguré une société de consommation et a transformé la culture matérielle ainsi que le mode de vie. La modernité arrive, tout

change, et ces changements sont un moteur de développement pour les musées en général et en Angleterre pour la NGL.

La Révolution Française (1789-1799) a eu pour effet la désappropriation et le déplacement des collections de l'aristocratie française. Les nobles anglais et les nouveaux riches de la Révolution industrielle en ont profité, en agrandissant leurs collections. C'est bien le cas de la collection privée de John Julius Angerstein (1735-1823), un financier de classe moyenne qui avait accumulé une collection modeste de trente-huit peintures avant sa mort. Ces œuvres sont devenues la collection de base de la NGL. Autant les Anglais étaient tout heureux de profiter des ventes d'art importantes provenant de l'étranger pour augmenter leurs collections personnelles, autant l'attitude nationale à l'égard du dispersement des collections anglaises à travers le monde était résolument négative. La collection d'Angerstein n'était que la plus récente des collections britanniques importantes à se soumettre au risque de leur dispersion dans le monde entier, une force motrice derrière le début de l'histoire du collectionnement par la NGL. La création en Angleterre d'une réserve nationale pour l'art a émergé après le scandale de la perte de la collection Walpole (Saumarez Smith, 2009, p. 13) et la publication de la série de gravures qui documentaient cette collection qui a galvanisé le sentiment populaire contre la disparition des autres trésors anglais. À partir de ce moment, l'idée d'une galerie nationale – d'une réserve nationale pour l'art distinct du *British Museum* – s'est implantée plus fortement au sein des débats parlementaires (Saumarez Smith, 2009, p. 14), mais à cette époque c'étaient la situation en Amérique du nord après la Guerre de l'indépendance des États-Unis (1778-1783), la Révolution française menaçante, et les guerres qui suivirent (1792-1802 et 1803-1815) qui retenaient l'attention et les fonds du gouvernement.

En 1798, au milieu du dépouillement des grandes collections françaises d'art et d'antiquités, la vente à Londres de la collection du Duc d'Orléans a encore une fois ressuscité la demande publique pour une galerie nationale des beaux-arts. La collection du Duc d'Orléans fut proposée à l'achat au gouvernement en vue de former le noyau d'une collection d'art nationale. « Une collection noble pour servir de référence aux jeunes artistes sans qu'ils soient obligés de voyager à Paris après la paix pour étudier les œuvres que les Français avaient collectionnées, ce qui éviterait par ailleurs qu'ils soient influencés par des idées politiques mal perçues en Angleterre, (Saumarez Smith, 2009, p. 14) » a déclaré Benjamin West (1738-1820)⁶⁸, Président de l'Académie royale, au roi George III pour le convaincre d'acheter la collection du Duc d'Orléans. Mais les préoccupations militaires ont continué de retenir l'attention du Parlement. La collection du Duc d'Orléans et plusieurs autres belles collections françaises furent distribuées parmi les familles nobles et nouvellement riches après la Révolution industrielle.⁶⁹ Peu après, tel que l'avait pressenti West, la paix brève entre la Grande-Bretagne et la France suite au Traité d'Amiens a permis aux artistes et à la noblesse britannique de voir l'incarnation nouvelle du Louvre – la collection royale ouverte au public et le butin de Napoléon exposé. (Taylor, 2012, p. 262) L'engouement du public pour une galerie nationale s'est quelque peu aiguisé mais est resté tout de même vorace.

L'échec des négociations pour la paix avec la France a mené à la longue période des Guerres napoléoniennes (1803-1815) pendant lesquelles le gouvernement était encore préoccupé par des questions militaires. Des citoyens impatients ont lancé la *British*

⁶⁸ Artiste américain qui est devenu le Président de l'Académie royale de 1792 à 1805 et de 1806 à 1820.

⁶⁹ Voir William Buchanan, *Memoirs of Painting: With a Chronological History of the Importation of Pictures by the Great Masters into England Since the French Revolution* (London : Printed for R. Ackerman, 1824).

*Institution*⁷⁰ en 1805 pour satisfaire l'intérêt du public pour les beaux-arts.⁷¹ Sa mission était entre autres « la formation d'une galerie publique pour les œuvres des artistes britanniques avec quelques exemples d'œuvres de chacune des grandes écoles ». (Saumarez Smith, 2009, pp. 16-17) Le *British Institution* fut la première au monde à exposer régulièrement des expositions temporaires de grands peintres (Conlin, 2006, p. 43) en alternance avec des œuvres britanniques.⁷² Ces expositions d'œuvres anciennes ont attisé le goût du public pour l'art. (Saumarez Smith, 2009, p. 19)

La pression publique pour créer une galerie nationale s'est accrue et ses demandes étaient suscitées au Parlement. (Taylor, 2012, pp. 262-265) Il y avait une convergence des éléments d'opportunité : la richesse de la Grande Bretagne grâce à la Révolution industrielle ; une classe ouvrière plus alphabétisée que jamais ; et le regard porté par l'âge de lumières sur l'utilité sociale des arts (Poulot, 2000, p. 229) qui a entraîné en Angleterre une accentuation de la formation en design. Mais les conditions économiques après la fin des Guerres napoléoniennes n'étaient pas plus favorables qu'auparavant. En dépit de la prospérité de la noblesse à la fin du siècle grâce à la Révolution industrielle, de grands changements dans l'échelle sociale pour la classe ouvrière ont bouleversé Londres, particulièrement en ce qui a trait aux questions de taxation et au droit de vote. (Pointon, 1994) Sensible à leur propre histoire de

⁷⁰ Dont la dénomination complète : British Institution for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom.

⁷¹ L'Académie royale, fondée en 1768, était consacrée à l'enseignement de l'art visuel aux jeunes artistes. La relation entre l'Académie et la *British Institution* n'était pas antagoniste. L'Académie a contribué au développement d'un artiste et la *British Institution* se préoccupait de la promotion des artistes d'un certain calibre. Voir William Paulet Carey, *Observations on the Primary Object of the British Institution and of the Provincial Institutions for the Promotion of the Fine Arts, etc* (Newcastle, UK : T. & J. Hodgson, 1829), p. 32.

⁷² La question de ce qui doit être défini comme « britannique » quand il s'agit d'art et du préjugé contre les artistes écossais est soulevée dans Holger Hoock, *The King's Artists: The Royal Academy of Arts and the Politics of British Culture, 1760-1840* (New York : Clarendon Press, 2003), p. 82.

régicide⁷³ et pour éviter l'avènement d'une révolution populaire comme celle qui avait eu lieu en France dans des conditions sociales similaires, au moment où une dette de guerre est repayée, le Parlement a décidé de consacrer tous ses fonds à des projets publics. La collection d'Angerstein, disponible au même moment que les fonds repayés par la dette autrichienne, fut achetée avec la maison urbaine d'Angerstein dans le district de Pall Mall pour établir une galerie nationale en tant que panacée à la division sociale. (Taylor, 2012, p. 270) « They have, in the most solemn and imposing forms, proclaimed their conviction of the national benefits to be gained, and the national evils to be avoided, by the liberal patronage of the Fine Arts. » (Carey, 1829, p. 10) C'est ainsi que la NGL fut établie, en 1824, à partir d'une collection constituée par la bourgeoisie, sur le modèle des nobles.

Même si la collection d'Angerstein était exposée dans un édifice distinct de celui du *British Museum*, il n'était pas clair si la nouvelle galerie nationale était une organisation indépendante. Après l'achat de la collection d'Angerstein, aucune constitution pour la nouvelle galerie nationale ne fut écrite. Il paraissait évident que la nouvelle galerie était liée officiellement au *British Museum*, mais de quelle manière, personne ne le savait. (Wilson, 2002) Une *Treasury Minute* (un compte rendu de réunion de l'équipe ministérielle du Trésor de Sa Majesté)⁷⁴ a résumé les discussions et les décisions prises par le comité le 23 mars 1824.

⁷³ Dans Benedict R. O'G. Anderson, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (New York : Verso, 1991), p. 21, Anderson nous rappelle que, « During the seventeenth century, however... the automatic legitimacy of sacral monarchy began its slow decline in Western Europe. In 1649, Charles Stuart was beheaded in the first of the modern world's revolutions... »

⁷⁴ National Gallery Archives NG 5/3/1

Toutefois, ce compte rendu, qui était très bref, ne mentionnait pas de gestion stratégique. La *Treasury Minute* définissait les tâches du « Keeper » de la collection⁷⁵ – la préservation des peintures, la réception des visiteurs, et la compétence à évaluer les acquisitions potentielles – et la mise sur pied d'un comité pour donner les conseils au *Keeper*⁷⁶, mais elle n'indiquait aucun plan à long terme. Il semblait suffisant, quant au Parlement, d'opérer simplement la NGL d'après le modèle des collections privées en Angleterre, en guise de musée public. Pourtant, les collections nobles se sont agrandies par hasard, selon les goûts personnels et la disponibilité des œuvres et du financement. C'est-à-dire qu'il n'y avait pas de considérations profondes sur la direction et la philosophie des collections ni sur leur collectionnement. (Avery-Quash et Crookham, 2014, p. 166 ; Waterfield et Illies, 1995) Sans perspective à long terme, il semble qu'il n'y avait que peu de considération accordée à la documentation des œuvres d'art durant les premières décennies de la NGL, que ce soit pour communiquer leur mérite historique pour la postérité, ou, pour estimer leur valeur financière.

Cette même *Treasury Minute* stipulait que la collection d'Angerstein restait dans sa résidence.⁷⁷ Donc, l'arrangement des peintures ne changea pas après la mort d'Angerstein et la vente de sa collection. À l'opposé du Louvre et des autres

⁷⁵ William Seguer (1771-1843) est nommé le premier *Keeper* à la NGL. Il est formé en tant qu'artiste et plus tard restaurateur des peintures. Waterfield et Illies dans « Waagen in England ». *Jahrbuch der Berliner Museen*, 37 (1995), p. 47-59, p. 47, fait référence à Seguer comme « un revendeur ignorant des peintures ». Saumarez Smith a dédié un chapitre entier au mandat de Seguer, voir *The National Gallery: A Short History* (London: Frances Lincoln Ltd. Publishers, 2009), pp. 31-54.

⁷⁶ Le mot anglais « Keeper » veut dire « celui qui garde » et il est préférable à celui de « curator » en anglais pour la personne qui garde les collections muséales. Il est plus proche du terme donné à un prêtre dans l'Église d'Angleterre : le rôle du « Keeper » était plus clérical que celui de conservateur et a été abandonné de façon générale dans les musées anglais après les années 1950.

⁷⁷ Brandon Taylor, « National Gallery, London: For "All Ranks and Degrees of Men". » *The First Modern Museums of Art: The Birth of an Institution in 18th- and 19th- Century Europe* (Los Angeles : J. Paul Getty Museum, 2012) et Charles Saumarez Smith, *The National Gallery: A Short History* (London: Frances Lincoln Ltd. Publishers, 2009) donnent des belles histoires sur les débats publics au sujet de la localisation des peintures de la NGL.

collections royales, la nouvelle NGL ne disposait pas d'un grand château comme lieu d'exposition. La maison urbaine d'un financier était le meilleur endroit disponible à l'époque⁷⁸, mais elle a nécessité une adaptation de la collection et de son exposition pour se conformer au style d'une collection privée noble. Les salons d'expositions et les peintures d'Angerstein étaient petits, tous deux inadéquats pour un grand public. L'exposition était dense, organisée selon la taille et l'apparence des peintures, sans distinction entre leur lieu d'origine et leur date de création. (Haskell, 2000, pp. 6-7, 25) L'information disponible au public sur les peintures n'était que minimale. Les livres sur les collections d'art et sur le domaine émergent de l'histoire de l'art ont déjà établi des méthodes qui convenaient parfaitement aux élites pour exposer les collections d'art selon les « écoles nationales ». (Paul, 2012a, pp. 6-7)

Dès 1824, la NGL a publié un catalogue officiel, mais c'était plutôt une liste des œuvres, en suivant le style des catalogues de vente et en n'indiquant que le nom de l'artiste, le sujet, les matériaux et les dimensions de chaque œuvre exposée. (Taylor, 2012, p. 266) À chaque fois qu'un catalogue ou une liste était publié, l'ordre des peintures, ainsi que leur numérotation, changeait. Il n'y avait pas de système ou de méthodes standardisées de registration. D'ailleurs, il y a peu de descriptions narratives selon les catalogues de collections narratifs. La tradition de publications indépendantes sur les collections en Grande-Bretagne a produit des textes plus descriptifs de la collection nationale.⁷⁹ Mais ces textes n'ont servi qu'à attirer l'attention du public sur les défauts de la nouvelle institution.

⁷⁸ « A dilapidated firetrap » selon Taylor et « mal conçu pour exposer des peintures et beaucoup trop petit ». Taylor, *Ibid.*, p 263.

⁷⁹ William Young Ottley, *A Descriptive Catalogue of the Pictures in the National Gallery, with Critical Remarks on Their Merits, by Wm Young Ottley* (London: J. Murray, 1826), qui a noté le donateur, donné une chronologie générale et expliqué le sujet. Plus tard, un catalogue descriptif et critique est écrit. Voir John Landseer, *A Descriptive, Explanatory, and Critical, Catalogue of Fifty of the Earliest Pictures Contained in the National Gallery of Great Britain* (London: R. Glynn, 1834).

En effet, le comité consultatif n'a rien fait pour distinguer la NGL d'une collection privée. Son existence donc a souligné plus profondément que la NGL faisait partie de la noblesse, même si c'était une institution publique. La *Treasury Minute* a créé un comité composé de six gentilshommes nommés par le Premier Ministre. C'étaient en général de nobles collectionneurs. Le premier comité comprenait : la Première Ministre, Lord Liverpool ; Le Chancelier de l'échiquier, Lord Ripon ; le Président de la Société des antiquaires, Lord Aberdeen ; un collectionneur d'art, Sir George Beaumont ; le portraitiste et conseiller à la formation de la collection Angerstein, Sir Thomas Lawrence ; et le conseiller en matière d'art aux Rois George II et George IV, Sir Charles Long. Mais le plus important, c'était que le comité suivait le modèle des *Trustees*⁸⁰, une forme juridique qui a en fait permis la transmission des richesses au sein des familles nobles. À l'époque, le rôle du *Trustee* était aussi arbitraire, effectué selon les styles personnels. Ainsi, n'étant pas habitué à être supervisé ni à endosser de responsabilité, l'administration sous le format d'un *Trust* était négligente. Pendant les premières années de la fondation de la NGL, le comité n'avait pas de réunions. Après sa première réunion en 1828, le comité a commencé à tenir un registre des comptes rendus de ses réunions, mais ceci était encore fait de manière irrégulière et sans grand intérêt pour la postérité.

La préoccupation du comité était davantage orientée vers les acquisitions plutôt que vers la gestion de la Galerie. Les penchants de collectionnement des membres étaient typiquement conservateurs, selon leurs goûts individuels, en tant que collectionneurs privés. Assez rapidement, il devint évident que la collection resterait centrée sur les œuvres de la Renaissance italienne entre les mains des *Trustees*, dû à la forte influence des traditions du collectionnement d'art élitiste. Tout de même, la nature et

⁸⁰ Pour une explication plus approfondie du système de Trusts selon la loi anglaise et son impact sur le *British Museum* et la NGL, voir Neil MacGregor, « Il Modello anglo-sassone del Trust: vantaggi e svantaggi. » *L'Azienda Museo : Problemi economici, gestionali e organizzativi* (Milan : Casa Editrice Dott. Antonio Milani, 1996).

la communication de la collection restaient assez floues, manquant de mandats clairs sur le collectionnement, soit l'art anglais ou l'art contemporain.

4.2.1.1 L'enquête de 1835 – les beaux-arts sous contrôle du public

Finalement, le style d'exposition, l'insuffisance du bâtiment, les goûts démodés et la négligence des *Trustees* en termes de gestion stratégique ont mené au mécontentement du public au sujet de leur galerie nationale. Déjà en 1831, le Parlement s'est engagé à construire un nouveau bâtiment pour héberger la NGL à Trafalgar Square, carrefour de la classe ouvrière à Londres⁸¹, pour ancrer dans l'esprit du public que la NGL était une institution démocratique. Mais après les années 1830, les problèmes d'administration de la NGL sont devenus un grand sujet des inquisitions parlementaires. Plusieurs *Select Committees of the House of Commons* (commissions parlementaires d'enquête) ont été formées à la demande du Parlement pour questionner en général l'hégémonie des traditions de la noblesse au sein d'une galerie populaire (Waterfield et Illies, 1995, p. 56) et en particulier en ce qui concernait les questions liées au service gouvernemental au public, à l'éducation populaire, au rôle des arts visuels, et à l'organisation des musées et monuments nationaux. (Waterfield et Illies, 1995, p. 48) Les commissions ont pris la forme d'enquêtes judiciaires, en interrogeant des experts et en publiant des archives publiques des procédures. Les résultats de leurs recherches vont résonner partout à travers l'histoire de la NGL à venir et catalyser de grands changements au sein de la documentation de la collection nationale.

⁸¹ Le débat public sur la localisation du nouveau bâtiment s'est centré sur la question du meilleur emplacement pour effectuer un impact sur l'éducation populaire et les designs de la manufacture. Voir Charles Saumarez Smith, *op.cit.* ; Taylor, *op.cit.* ; Giles Waterfield et Florian Illies, « Waagen in England ». *Jahrbuch der Berliner Museen*, 37 (1995), p. 47-59.

En 1835 est convoquée la « Commission parlementaire d'enquête de la Chambre des communes sur les Arts et leur Connexion avec les Manufactures ». C'est la première fois que Gustave Waagen (1794-1868), récemment nommé directeur de la *Königliche Gemäldegalerie*, est invité à témoigner devant le Parlement britannique. Waagen est célèbre en tant que premier historien de l'art à écrire un « *catalogue raisonné* »⁸² d'un artiste.⁸³ (2002a) Catalogueur vorace, il avait également écrit un catalogue inventaire de la collection royale⁸⁴ allemande qui a unifié les styles des catalogues d'art en donnant des faits associés à l'œuvre d'un artiste – son nom, ses dates de naissance et de mort, le titre de l'œuvre et les dimensions, suivis d'un commentaire. Quant à Waagen, les galeries nationales sont obligées de fournir le maximum d'information possible sur les objets dans la collection. (House of Commons, 1836 no. 92) En outre, il faut qu'une galerie nationale expose les collections d'une manière visiblement logique selon la chronologie et la géographie des œuvres pour établir une évolution, avec des écriteaux soulignant ces informations. Même si ce plan suit un peu les traditions élitistes de la séparation des œuvres d'art selon les écoles nationales, de plus en plus, c'est une méthode associée à la classification logique, voire scientifique. Waagen était le protégé de Karl Friedrich von Rumohr (1785-1843), qui, dans son œuvre (1827), a réorienté l'historiographie de l'art vers les faits et la documentation des sources primaires au lieu des biographies anecdotiques et des récits romantiques et subjectifs. La méthode de Rumohr ressemble plus à celle d'une méthode

⁸² Terme français, mais d'usage commun en anglais pour indiquer un catalogue systématique. Voir Waterfield, *op. cit.*, p. 45.

⁸³ Voir Gustav Friedrich Waagen, *Ueber Hubert und Johann van Eyck* (Breslau: J. Max, 1822). À cause de l'histoire antagoniste entre la France et l'Angleterre et grâce à l'influence de l'époux allemand de la Reine Victoria (r. 1837-1876), le Prince Albert (1819-1861), les Britanniques ont préféré les idées et modèles allemands à ceux de la France. Voir Christopher Whitehead, *The Public Art Museum in Nineteenth Century Britain : The Development of the National Gallery* (Aldershot, UK: Ashgate, 2005).

⁸⁴ Gustav Friedrich Waagen, *Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin* (Berlin : Druckerei der Königlichen akademie der wissenschaft, 1830), version anglaise traduite par Anna Jameson.

scientifique. (Kultermann, 1993, pp. 87-89) Les idées de Waagen ont résonné avec la commission et elles sont soulignées dans leur rapport final comme modèle idéal, « It seems to us that the public should be provided with concise and easy to read information fixed above each picture with the name of various schools and, below, the title, with the dates of birth and death of the painter. » (House of Commons, 1836, p. x, note 42)

Dotée du rapport de la commission en 1836 et d'un nouveau bâtiment à Trafalgar Square, la NGL était pourvue à ce moment-là de grandes possibilités, mais elle a très peu au niveau de la gestion, des expositions ou de la documentation. La nouvelle résidence de la NGL est partagée avec l'Académie royale et donc, les salons d'exposition étaient encore insuffisants. Les expositions étaient « exhibitions so restricted that any comparison to European collections would be invidious and absurd, » écrit Anna Jameson dans le deuxième de ses fameux guides sur les collections publiques à Londres. (Jameson, 1842, p. 13, cité dans Avery-Quash et Crookham, p. 384) D'ailleurs, en dépit des suggestions de Waagen et de son exemple de catalogage des artistes anglais de 1836⁸⁵, le catalogue officiel des collections de 1838⁸⁶ a conservé le même format que l'édition de 1824 – c'est-à-dire avec des descriptions des sujets et les provenances brèves avec une numérotation aléatoire. (A. Crookham, *entrevue personnelle*, 1 octobre, 2015, Appendice E) Les guides Jameson⁸⁷ ont légitimé plus loin les idées de Waagen (Jameson, 1844, p. 384) devant

⁸⁵ Gustav Friedrich Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris* (Berlin : Nicolaischen Buchhandlung, 1837), le premier survol d'art anglais par un historien de l'art.

⁸⁶ William Segulier, *A Catalogue of the Pictures in the National Gallery. 1838* (London : W. Nicol, 1842).

⁸⁷ Jameson, admiratrice de Waagen et partisane de ses méthodes, avait participé à la publication de la traduction anglaise de son livre sur Rubens en tant qu'éditrice. Voir Anna Jameson, *Handbook to the Public Galleries of Art in and Near London: With Catalogues of the Pictures Accompanied by Critical, Historical, and Biographical Notices, and Copious Indexes to Facilitate Reference* (London J. Murray, 1842); et *Companion to the Most Celebrated Private Galleries of Art in London: Containing Accurate*

un plus grand public anglais ainsi que celles de Charles Locke Eastlake (1793-1865), qui est devenu le deuxième *Keeper* de la NGL de 1843 à 1847, quittant finalement son poste à cause de l'ingérence de la part des *Trustees*. Également influencé par Waagen et le romantisme allemand qui a souligné les notions de l'individualité et de la perception (Klonk, 2000), Eastlake avait écrit en 1835 un essai philosophique « How to Observe⁸⁸ ». (Whitehead, 2005, pp. 8-16) L'idée d'un système d'exposition logique pour faciliter l'éducation populaire est devenue de plus en plus appréciée à l'extérieur de la NGL, mais les changements à l'interne étaient à peine perceptibles. Même les réunions des *Trustees* demeuraient peu fréquentes jusqu'en 1846 quand des ministres du Trésor furent nommés *Trustees*.

4.2.1.2 Les Commissions des années 1850

Les années 1850 ont amorcé une nouvelle phase de mondialisation. C'était la période des expositions universelles où l'information circulait très fréquemment et avait un effet démocratisant. Ainsi, le scrutin de la NGL s'est encore intensifié en 1850, puis en 1853, tandis que le mécontentement du public vers leur galerie nationale s'est ébranlé. Ayant effectué peu de changements au sein de la Galerie suite au Rapport de 1836, l'administration de la NGL est examinée de nouveau par la commission parlementaire reconvoquée. Encore en 1850, des experts, dont Waagen⁸⁹ et Eastlake, sont interrogés

Catalogues, Arranged Alphabetically, for Immediate Reference, each Preceded by an Historical & Critical Introd., with a Prefatory Essay on Art, Artists, Collectors, & Connoisseurs (London: Saunders and Otley, 1844) ; Gustav Friedrich Waagen, *Peter Paul Rubens, his Life and Genius, Translated from the German by R. R. Noel, Esq.; Edited by Mrs. Jameson* (London : Saunders and Otley, 1840).

⁸⁸ Publié dans Charles Locke Eastlake et Elizabeth Eastlake, *Contributions to the Literature of the Fine Arts [2nd series]* (London : J. Murray, 1870), p. 212.

⁸⁹ Ayant été nommé « Professeur de l'histoire de l'art » à l'Université de Berlin en 1844, la première fois que la discipline est reconnue comme distincte de celle d'histoire, (voir Udo Kultermann, *The History of Art History* (New York: Abaris Books, 1993), p. 92), Waagen est maintenant plus connu en Grande-Bretagne grâce à son œuvre *Works of Art and Artists in England* (London: J. Murray, 1838),

sur les politiques de la restauration⁹⁰, l'acquisition, l'exposition et le catalogage (1850), ces derniers étant devenus emblématiques de la négligence de l'administration. En dépit d'un autre rapport détaillé, les recommandations de la commission n'avaient pas résolu les problèmes au sein de l'organisation. (Avery-Quash et Crookham, 2014, p. 169) La collection et l'exposition à la NGL « merely looked like the collection of a private gentleman, and nothing more ». (John Landseer, auteur d'un catalogue critique de la collection nationale en 1834, cité par Saumarez Smith, 2009, p. 39) Le catalogage officiel⁹¹ de la NGL aussi restait minimal même si plusieurs catalogues non-officiels sont apparus en démontrant des modèles plus robustes. Voir par exemple le « Handbook for the National Gallery containing a numerical catalogue of the pictures and remarks ; and an alphabetical list of the painters, their chronology, their schools, and references to their pictures, » par Cole (1843, s.p.), où l'entrée pour la *Madonna del Gatto* par Barroccio donne la suivante :

une traduction de son livre en allemand de 1836 et inspiré par sa visite à l'exposition des vieux maîtres à la British Institution pendant son séjour de 1835. Voir Waterfield et Illies, *op. cit.* p. 47-59.

⁹⁰ Le taux de pollution était élevé, à Londres, dans la période après la révolution industrielle, et cela contribuait à la dégradation des peintures. La restauration des peintures est donc devenue une tâche courante à la NGL à l'époque où Eastlake occupait le poste de *Keeper*, mais les résultats choquaient parfois le public qui n'avait pas l'habitude de voir des couleurs vives dans les peintures anciennes. La restauration sera un sujet revisité plusieurs fois au cours de l'histoire de la NGL – une préoccupation d'une population très engagée. Voir Saumarez Smith, *op. cit.* pp. 58-59.

⁹¹ La tenue des dossiers au sein de la NGL était inexistante à l'époque. Un des seuls documents sur la documentation de la collection qui existait à cette époque-là était la « *List of Pictures in the National Gallery Belonging to the Trustees of the British Museum* », écrit en 1850 par le bibliothécaire de la *British Museum*. La liste inclut l'artiste et le titre ou le sujet. La numérotation aléatoire attribuée par la NGL est changée et donnée à nouveau par le document. Voir Henry Ellis, *List of Pictures in the National Gallery Belonging to the Trustees of the British Museum*, (London : National Gallery Archive, 1850). Les rapports annuels ont servi de documentation interne sur les acquisitions, expositions et prêts du début de la Galerie, mais avec un minimum de descriptions. On trouve aussi des traces de notations faites par Seguir, premier *Keeper*, sur ses efforts en restauration dans le « *Manuscript Catalogue* » établi dans les années 1850 et gardé tel qu'à l'origine aux Archives de la NGL.

29 The Holy Family - - - Baroccio

The Cat in this picture gives it the name of *Madonna del Gatto* From the Cesare Palace at Perugia. Bequest of WH Carr C 3ft 9in by 3ft

Enfin, en 1853, le mécontentement du public avec la Galerie avait atteint son sommet. Une autre commission est convoquée pour examiner l'administration de la NGL. (House of Commons Select Committee on the National Gallery, 1853) Waagen et Eastlake, maintenant Président de l'Académie royale, étaient encore les témoins vedettes. Leur vision d'une Galerie reconçue a produit enfin des impacts durables et importants sur l'administration de la NGL.

La déposition de Waagen décrivait sa vision telle qu'il allait la publier peu de temps plus tard dans l'*Art Journal*. (Waagen, 1853a, 1853b) Même s'il envisageait un nouveau bâtiment loin de la pollution de Londres, il avait également et encore proposé de nouvelles méthodes de collectionnement et d'exposition. Ses essais ont éclairci sa proposition d'une collection « systématique », fondée sur la chronologie du développement de l'art commençant *avant* la Renaissance Italienne et organisée selon la géographie et la vision prédominante de l'époque du déclin de la peinture suivant la Renaissance. (Kultermann, 1993, *passim*) Waagen, suivant l'exemple de son mentor, est devenu partisan des « survey collections », les collections qui tracent l'évolution de l'art (occidental). L'objectif d'une collection nationale, selon Waagen, est didactique, et par conséquent, ses principes ont également influencé la provision de l'information pour le public. Eastlake, ami et collègue de Waagen⁹², a soutenu la même fonction didactique de la collection nationale, mais ses recommandations à la

⁹² En 1851 Eastlake avait travaillé avec Waagen, Giovanni Calvaselle (1817-1897) et Johann Passavant (1787-1861) pour écrire un catalogue de la collection au Liverpool Museum. Passavant avait modelé trois formes distinctes d'écriture sur l'art : la biographie scientifique (soutenue par la documentation), le récit de voyage artistique et le catalogage de référence. Waagen a utilisé comme référence *Kunstreise durch England und Belgien* (Frankfurt : Schmerber, 1833) par Passavant pour son *Kunstwerke und Künstler in England and Paris* en 1837, op.cit. Voir *Johann David Passavant*, 2002b dans le Dictionary of Art Historians, <https://dictionaryofarthistorians.org/passavantj.htm>

commission de 1853 ont davantage souligné les aspects internes du fonctionnement muséal qui étaient ses efforts vers le public. L'annexe du Rapport de la Commission (1853) était effectivement un plan pour la restructuration de la NGL, publié avant par Eastlake (1845) et conçu avec le Prince Albert sur les idées de Waagen. (Whitehead, 2005, p. 20, note 4)

Entre autres, parmi les recommandations d'Eastlake, les changements nécessaires au sein du collectionnement et de l'exposition doivent être renforcés par les nouvelles méthodes de catalogage. De 1824 à 1847, le catalogue officiel de la NGL n'était qu'« une liste de référence ». (National Gallery of London, 1955, p. 9) En 1847, sous la direction d'Eastlake en tant que *Keeper*, le catalogue de 1847 a inclus une biographie, un texte critique, la position de l'œuvre dans la Galerie et l'influence des autres artistes pour chaque œuvre. (Waterfield et Illies, 1995, pp. 57-58)⁹³ Thomas Uwins (1782-1857)⁹⁴ a continué de produire le nouveau type de catalogues après le départ d'Eastlake pendant qu'il occupait le poste de *Keeper* de 1847 à 1855. En dépit de ses efforts, Uwins est destiné à devenir le bouc émissaire des *Trustees* pendant les Commissions de 1850 et 1853. Néanmoins, « the revolutionary intention behind the National Gallery detailed catalogues was to provide the very fullest information about every picture in the collection, whether a masterpiece or not. » (National Gallery of London, 1955, p. 9) Il fallait aussi que les catalogues soient disponibles à un prix abordable pour le plus grand public. (Waterfield et Illies, 1995, pp. 57-58)

Les efforts déployés par Waagen et Eastlake pour démocratiser les beaux-arts à Londres ont eu une influence puissante. Déjà à la fondation de la NGL, le discours

⁹³ Voir également l'Appendice F, l'entrée de quatre pages sur l'artiste Barocci et son seule œuvre dans la collection, la *Madonna del gatto*.

⁹⁴ Artiste et ami d'Eastlake, Uwins était ancien bibliothécaire de l'Académie royale et *Surveyor* de la collection de la Reine, ayant produit le premier catalogue raisonné de la Collection Royale. Voir Saumarez Smith, *op.cit.*, p. 61.

public s'est tourné vers l'éducation du peuple. L'Angleterre avait été le siège de la Révolution industrielle, mais la compétition continentale à la suprématie anglaise dans le domaine de la manufacture était intense. Tandis que les techniques de la production industrielle dans les autres pays européens ont continué d'avancer et d'évoluer pour rattraper leur retard, la beauté et l'excellence des designs français étaient indéniables. Les Anglais ont attribué cette sophistication du design à la démocratisation de la culture et des beaux-arts en France – voir l'art public –, ainsi, le public anglais s'est convaincu qu'il faudrait un plus grand effort à démocratiser les arts en Grande-Bretagne pour assurer la continuation de la suprématie de la manufacture britannique. La NGL, comme la *British Institution* avant, avait le potentiel d'être une « bibliothèque visuelle » pour éduquer le public.⁹⁵

En effet, l'insistance de Waagen sur l'inclusion des artistes du *quattrocento*, en contraste de la mode, a souligné l'importance de la nature didactique de l'art. Les collectionneurs privés ont favorisé les peintures italiennes de la Renaissance car, selon les textes de l'époque et les précédents, la Renaissance était l'apex de l'impulsion des artistes et des cultures à retrouver les techniques classiques des anciens. Mais selon Waagen, les artistes qui ont précédé la Renaissance étaient également importants pour démontrer le processus et l'évolution des concepts de design. Sans eux, la compréhension serait nulle.

⁹⁵ La même demande de l'éducation publique s'est cerné autour l'établissement du *Museum of Manufacture* (plus tard le *Victoria and Albert Museum*) après l'Exposition Universelle de 1851 à Londres.

4.2.2 La *Treasury Minute* de 1855 – la reconstitution de la *National Gallery*, London sous Eastlake

Les idées de Waagen et Eastlake ont forgé un guide muséologique qui allait transformer et reconstituer la NGL. Les recommandations des deux furent adoptées par la *Treasury Minute* [compte rendu des décisions du Conseil du Trésor] de 1855. La *Treasury Minute* a aboli la structure d'administration de la NGL, en en établissant une nouvelle. Les pouvoirs des *Trustees* sont fortement diminués, le poste de Directeur les adoptant. C'est maintenant le directeur qui dirige la sélection et l'achat des peintures pour rassembler une collection historique, l'exposition et la description des œuvres, de même que la restauration et le catalogage complets de la collection selon les meilleures connaissances du jour. La nouvelle législation a établi deux autres postes, celui de « travelling agent » pour coordonner l'achat des peintures à l'étranger, et celui de *Keeper* [conservateur] et Secrétaire des *Trustees*, qui est en fait le responsable de la documentation. Eastlake est nommé premier directeur avec le mandat d'implémenter ses idées.

« One of the most important duties of the Director, and one which will require great care and attention, will be to construct a correct history of every picture in the collection, including its repairs, and describing accurately its present condition, which history will be continued from time to time by new entries as occasion may require. » (*Treasury Minute*, 1855, p. 4)

Sous la direction d'Eastlake, la NGL s'est épanouie comme institut populaire. Un nouveau style de catalogue est produit pour diffuser devant le public la plus grande source d'information possible sur la collection nationale. (Avery-Quash et Sheldon, 2011, pp. 173-174, note 14) Le catalogue de 1855 a établi pour la première fois un ordre statique à la numérotation des œuvres dans la collection, et leur donnait un

ordre alphabétique. (Wornum, 1855) Néanmoins, les entrées sont plus simples que celles du catalogue de 1847, l'entrée pour Barocci disant :

Frederico Barocci, called also Baroccio, was born in 1582, at Urbino, in the Papal State, where he died of apoplexy September 30th, 1612, aged 84.

No. 29. A Holy Family, known as 'La Madonna del Gatto,' from the circumstance of a cat being introduced into the picture.

On canvas, 3 ft. 9in. *h.* by 3 ft. *w.*

La copie du catalogue examinée par cette étude inclus aussi une note faite à la main qui indique que le tableau est « lined », suggérant que cette édition a été autrefois utilisée comme inventaire interne.

En 1861, le « *Descriptive and Historical Catalogue* » a réintroduit des textes plus longs, suivis du nom de l'artiste, du titre de l'œuvre, la nationalité ou l'école de l'artiste, en suivant l'exemple du catalogue de 1847. (Wornum, 1861) Les styles géographiques étaient aussi divisés et publiés séparément, en donnant pour la première fois l'occasion de commencer le traitement complet de chaque œuvre. Également, à partir de 1856, chaque œuvre exposée était inscrite sur des cartels distincts sur le mur. (Waterfield et Illies, 1995, p. 54) « Des descriptions, tel que requis, ont été ajoutées à toutes les peintures dans la NGL, à savoir : le sujet, le maître, sa naissance et son décès, ou la date de l'image et l'école. 3 Feb., 1857, R.N. Wornum, Secrétaire. ⁹⁶ » En mars de la même année, un rapport externe sur les collections nationales d'œuvres d'art, d'objets d'intérêt historique ou scientifique, et

⁹⁶ En dépit de la plus grande attention vouée à la documentation des œuvres, cette phrase représente l'entièreté du rapport annuel de 1857. Voir *Copies of a Treasury Minute Dated 27th March 1855, Re-constituting the Establishment of the National Gallery: and of the Annual Reports of the Director, from the Above Date to 1864 Inclusive*, (London : House of Commons, 1867).

l'état de la mise en œuvre du mandat à fixer des descriptions sur les objets.
(Gladstone, 1857)

En général, après 1855 et sous la direction d'Eastlake, la documentation des œuvres et la tenue des dossiers ont connu beaucoup d'améliorations. Il y avait des « *Returns* » [rapports] réguliers sur l'état de la collection et sa documentation. Ces rapports fournissaient habituellement une liste de toutes les peintures achetées au cours d'une certaine période avec leur numéro (selon la date d'achat), l'artiste, le sujet, l'ancien propriétaire et le prix (comme l'indiquait le rapport du 20 avril 1860) ou avec le nom du donateur selon le cas, avec la date de donation ainsi que le nom de l'autorité sous laquelle un achat était effectué (comme l'a dit le rapport de 2 juin, 1860). Simultanément, Eastlake et son nouveau *Keeper* et secrétaire, Ralph Wornum (1812-1877)⁹⁷ ont entraîné la création d'un « Manuscript Catalogue », ainsi appelé parce qu'il était mis à jour à la main et non imprimé (Figure 4.14, page suivante). Ce document interne comprenait pour chaque œuvre les sous-catégories suivantes : l'Artiste, le Sujet, le Numéro de la Galerie, la dimension estimée [*Sight Measure*], la dimension du cadre, les Matériaux [*On What Material Painted*], le Style [*In What Method Painted*], l'Inscription, la Date de Réparation, l'État Actuel (la condition), et l'Histoire Générale (quelle était en effet sa provenance).⁹⁸

⁹⁷ Wornum était formé comme artiste et était présentateur régulier aux écoles de design en Angleterre. Il était partisan des idées sur la démocratisation de la culture et a participé vivement à la *Society for the Diffusion of Useful Knowledge*. Voir Thomas Seccombe, *Ralph Nicholson Wornum*, (London : Smith, Elder & Co., 1900), pp.31-32.

⁹⁸ Consulté aux Archives de la NGL le 6 octobre, 2015.

(T)

Painter	Sebastiano Luciani, commonly called Fra Sebastiano del Piombo. 1485- 1547. See historical catalogue.
Subject	The Raising of Lazarus.
Number in Gallery	1.
Height measure	24 in. 24 in. 12-5 1/2 high, 9-5 wide.
Measure including frame	14-10 1/2 high, 11-10 wide.
On what material painted	Originally painted on wood: Vasari (Vita di Seb. del Piombo) calls it "una tavola". Transferred to canvas by Stacchini in 1771. At the back of the lining is his monogram STH (S.V.B.H. with the date. *
In what method painted	Oil
Inscription	"Sebastianus Pinetius Facit" - in Roman letters on the step on which ^{the} Christ stands.
When repaired	The fact that the picture was repaired by B. West P.R.A., whose hand is repairing apparent in the right leg of the Lazarus, above and below the knee, is noticed by

* See entry under 192.9

Figure 4.14 : Exemple, entrée au *Manuscript Catalogue*, commencé c.1860. Reproduit de fonds d'archives de la National Gallery, London.

À la fin de la direction d'Eastlake, la NGL avait l'habitude de fournir au Chancelier de l'échiquier un rapport du *Keeper* qui traitait aussi de la restauration des peintures (souvent limitée au sujet de l'application du vernis sur les tableaux), les prêts, les visites des collections privées, et les détails liés au nombre de copies effectuées des peintures dans la galerie par les artistes, le nombre de catalogues vendus, et un relevé de comptes indiquant le montant total des achats. (Wornum, 1866) C'était la norme aussi d'indiquer le nom de l'artiste, ses dates de naissance et de décès, le sujet, le titre, les matériaux, les dimensions, la date d'achat, le lieu d'achat, le prix d'achat, la date de l'emplacement sur les murs de la galerie, et le numéro ordonné par la NGL. (*Ibid.*)

Eastlake est mort en 1865, en laissant un héritage fort à la NGL. Il a inauguré des nouveaux standards d'excellence à l'échelle de gestion et de documentation de la collection. La Commission de 1853 avait créé, comme faisant partie de leurs audits de l'administration de la NGL, un indice de référence sur quinze grands musées des beaux-arts en Europe. Les réponses d'administrateurs étrangers ont aidé à renforcer les perspectives de Waagen et Eastlake et à établir des normes pour une nouvelle administration de la NGL. À la fin de la carrière et de la vie d'Eastlake, Otto Mündler (1811-1870), le Travelling Agent sous le régime d'Eastlake, a écrit dans une eulogie du directeur, qu'Eastlake a fait honte à ses homologues européens, car il a dépassé leurs exemples. (Mündler, 1869, p. 99)

4.2.3 Après Eastlake, de 1865 à 1900 – le retour au contrôle des nobles.

Après le mandat d'Eastlake, la NGL est entrée dans une période de régression. Tous les progrès obtenus grâce aux efforts de Waagen et Eastlake, et à ceux des innombrables réformateurs politiques à rendre les beaux-arts accessibles au public britannique, ont commencé à se désagréger. La nomination de William Boxall (1800-

1879), le troisième choix pour remplacer Eastlake, a assuré que la prochaine décennie verrait un grand nombre d'ajouts à la collection mais ne manquerait plus que des efforts minimaux vers le rayonnement de la collection nationale. Boxall s'est chargé du poste de *Travelling Agent* ainsi que de celui de directeur. (Saumarez Smith, 2009, pp. 81-85) Dans le même esprit que les collectionneurs privés d'avant et en contraste avec les perspectives de Waagen et Eastlake, il était convaincu qu'il fallait améliorer la collection des peintures de la Renaissance italienne avant toutes les autres écoles. Il était fréquemment absent de la NGL et il est devenu « lamentablement paresseux pendant sa vieillesse ». (Saumarez Smith, 2009, p. 85) Durant le mandat de Boxall, Ralph Wornum a continué d'exercer son rôle de *Keeper*. Les *Returns* et la documentation des œuvres dans les catalogues et rapports annuels ont continué de la même manière qu'avant, avec peu de changements importants. En 1871, le Rapport annuel⁹⁹ sur la condition de la collection a lancé la tendance à apposer des inscriptions sur les tableaux, indiquant l'approche du restaurateur. (Rapport annuel, 1871) Mais en 1874, le rapport annuel a réduit la liste des peintures jusqu'à l'indication du titre et de l'artiste, leurs détails donnés en annexe. (Rapport annuel, 1874) Après, les rapports continuaient à se préoccuper des achats, des legs et des donations d'œuvres d'art.

En 1874, Frederic Burton (1816-1900) succède à Boxall. Au début, il semble que Burton était une sorte d'antidote à la direction de Boxall. Burton avait travaillé pour le Roi Maximilien II, (r. 1848-1864) en habitant en Allemagne pendant plusieurs années (Saumarez Smith, 2009, p. 86) Sa bonne connaissance des pratiques et des institutions allemandes semble lui avoir permis d'apporter des rectifications aux approches démodées de Boxall et sa candidature a marqué un bref retour aux idéaux

⁹⁹ Pour gagner de la place ci-après, j'utilise, même dans les citations, le terme « Rapport annuel » pour décrire les rapports officiels, peu importe leurs titres actuels et même si les rapports sont publiés chaque année et demie, sauf dans le cas du Rapport de 1955— London National Gallery, *The National Gallery, 1938-1954*, (London : National Gallery, 1955) — qui traite les activités de la galerie pendant la Deuxième Guerre mondiale, lorsqu'il n'y a pas de publication de rapports.

allemands inspirés par Waagen et Eastlake. Incité par une dépression agricole et les grands changements au sein des politiques économiques, Burton se concentrait de plus en plus sur l'achat d'œuvres provenant des collections britanniques. (*Ibid.* p. 89) L'introduction récente de droits de succession avait assuré l'exportation des collections privées britanniques. Tout comme à l'époque de la fondation de la NGL, il y avait une forte demande du public de sauvegarder ces collections et leurs trésors des collectionneurs étrangers, en particulier des Allemands et des Américains. (Saumarez Smith, 2009, p. 88) La collection des œuvres britanniques s'est accrue¹⁰⁰, mais aussi la nature de la NGL.

La NGL est devenue davantage orientée vers les riches et non plus seulement dirigée par eux. Les finances de la NGL ont également changé avec les politiques économiques. À cette époque-là, il était devenu évident qu'il fallait du support privé. D'ailleurs, l'expansion de la ville de Londres avait comme résultat plus de ségrégation des quartiers et donc des classes parmi les citoyens. (*Ibid.* 93-94) Trafalgar Square n'était maintenant plus un lieu de convergence public, mais le lieu où l'on trouvait plusieurs collections jadis nobles et la NGL faisait le bonheur des

¹⁰⁰ Après une décennie de collectionnement centré sur les œuvres britanniques, il y avait un déséquilibre parmi les écoles représentées par la NGL. En 1889, quand Henry Tate (1819-1899) a annoncé son intention de donner sa collection à la nation, la NGL l'a refusée à cause de la prépondérance d'œuvres britanniques déjà présentes au sein de leur collection. Tate a alors accepté de payer le coût de la construction d'un nouveau musée : d'abord, la *National Gallery of British Art*, fondée en 1897, mais destinée à devenir la Tate. Finalement, les Trustees ont pris la décision de céder les œuvres britanniques contemporaines à la Tate, une décision qui a incité la création du premier inventaire de la collection, en indiquant quelles peintures sont données à la Tate. Il y avait aussi des exemples des cartes index datées à 1897 dans les dossiers imprimés de la collection. Leurs dates correspondent à la fondation de la Tate, mais les cartes sont des versions très incomplètes en indiquant seulement l'artiste, le numéro d'acquisition et le titre suivi des initiales du registraire. La Tate est devenue partiellement indépendante de la NGL en 1917, et complètement indépendante en 1955, mais les protocoles de registration des œuvres et le *Manuscript Catalogue* continuent d'indiquer quelles œuvres faisaient à l'époque partie de la collection de la NGL. Voir George E. Ambrose, *Inventory of Pictures and Other Works Vested in the Trustees of the National Gallery, England*, (London : Archives of the National Gallery, 1907) », consulté aux Archives de la NGL, 14 octobre 2015.

familles encore riches. Presque simultanément, le discours national en ce qui concerne l'art et la culture, une fois guidé par les idées démocratiques comme celles de Waagen et d'Eastlake, s'est tourné vers les idées d'Æsthétisme, en particulier celles de Walter Pater (1839-1894). (*Ibid.*) En soucitant les contrastes et tensions entre les goûts élitistes et ceux des classes ouvrières, les artistes et les écrivains qui étaient disciples du mouvement ont prononcé que l'art est un plaisir sensuel et impératif et non un outil didactique. Leur culte de la beauté et les écritures de Pater ont souligné l'expérience révérencielle devant une œuvre d'art. L'élévation morale en communion avec une seule œuvre était l'objectif des Æsthètes. La classe moyenne s'est tournée vers des galeries moins hautaines et la NGL est devenue étiolée. (*Ibid.*)

Après vingt ans au poste de Directeur, Burton s'est retiré en 1894. En évitant d'employer un académique ou un historien de l'art, les *Trustees* ont nommé un artiste, Edward Poynter (1836-1919), en tant que prochain directeur, mais ils l'ont presque immédiatement déchu d'un grand nombre de ses fonctions. Le *Rosebery Minute* du 26 avril 1894 a redonné aux *Trustees* la responsabilité d'acheter des peintures, préserver la collection, et gérer la galerie. (Geddes Poole, 2010, ch. 3) Les *Trustees*, encore souvent issus de l'aristocratie, avaient gardé les mêmes tendances que les vieux maîtres. Burton avait été trop indépendant dans ses décisions d'acquisitions. Ainsi, le nouvel acte de Lord Rosebery (1847-1929), Premier Ministre de 1894 à 1895, a ramené la NGL à la situation des années avant sa réorganisation de 1855. Poynter, aussi mécontent de l'autocratie des *Trustees*, a quitté le poste en 1904, mais il a présidé au moins la première version du catalogue partiel de la collection illustré.¹⁰¹ (1899) Signe marquant des problèmes internes, le poste de directeur est demeuré vacant pendant deux ans. (National Gallery of London, 2016a)

¹⁰¹ Les méthodes de reproduction étaient en train d'avancer, mais la NGL semblait trop troublée pour en prendre conscience. En 1884, les photographes parisiens Braun et Cie ont demandé à la NGL le droit de reproduire une série de photographies des peintures dans la collection de la NGL. Les *Trustees*

4.2.4 Le nouveau siècle et les Guerres mondiales – la dissipation des anciennes tensions

L'aube du nouveau siècle n'a pas vu de changements au sein de la NGL. Les *Trustees* se sont retranchés aux goûts et croyances démodés, et surtout loin d'une vision démocratique pour la NGL. La galerie s'est donc sclérosée, figée par les luttes internes entre la volonté des nobles *Trustees* et les efforts démocratiques. Il fallait une première guerre mondiale pour bouleverser la situation, puis une autre pour forcer une réévaluation des idéaux au sein de la galerie et pour habiliter un remaniement complet des pratiques de la documentation de la collection.

En 1906, Charles Holroyd (1861-1917), graveur, est nommé directeur, même si les *Trustees* le dédaignaient. Néanmoins, Holroyd a essayé d'apporter des changements importants à la direction d'acquisition et de la documentation de la collection. Suite à sa nomination et selon son ancien poste de *Keeper* à la Tate, Holroyd a lancé le premier inventaire des collections à la NGL (Figure 4.15, page suivante) pour découvrir la portée de la collection, notamment l'emplacement de plusieurs peintures de J.M.W. Turner pour les transférer à la Tate. (1917)

Le même projet a mené à la révision complète du catalogue de la collection (1906) ainsi qu'à la mise à jour des catalogues partiels sur les différentes écoles dans la collection. Cette même année, il a acheté un lot important de peintures impressionnistes (Saumarez-Smith, p. 103), mais il en était empêché et réprimandé par les *Trustees*. Enfin, en réponse aux vociférations publiques contre l'échec continu des *Trustees* à acquérir des œuvres britanniques importantes, Holroyd a conçu un registre national des peintures importantes, publié comme *Memorandum Regarding*

ont accepté, puis lancé des reproductions d'estampes en bois en 1887. Voir les rapports annuels de la NGL de 1884 et de 1887.

the *Registration of Pictures* en 1910. (Bailkin, 2004, pp. 206-207) Ce dernier fut dénoncé par les *Trustees* comme trop socialiste (*Ibid.*) et a donc échoué.

Official Number.	ARTIST.	SUBJECT.	WHERE PLACED.	How acquired.	Date.	PRICE.
1	Pierre, Sch. des	Painting of Lazarus.				
2	Claude	Landscape	NG	P. (Aug*)	1824	
3	Titian, School of	Concert	NG	do	"	
4	Titian	Holy Family	NG	do	"	
5	Claude	Sea-pat	NG	P.	1831	
6	Claude	Landscape	NG	P. (Aug*)	1824	
7	Correggio, Affin	Study of Heads	NG	P.	1831	
8	Michelangelo, Sch. of	A dream.	NG	P. (Aug*)	1824	
9	Caracci, A.	Christ appearing to Simon Peter	NG	P. with No 55 & 63	1826	9,000
10	Correggio	Mercury, Cupid and Venus	NG	P. with No 15	1824	11,500
11	Guido	St. Jerome	NG	P.	1831	
12	Claude	Landscape	NG	P. (Aug*)	1824	
13	Murillo	The Holy Family	NG	P. with No 57	1827	7,350
14	Claude	Sea-pat	NG	P. (Aug*)	1824	
15	Correggio	Ecce Homo	NG	P. with No 10	1824	11,500
16	Tintoretto	St. George	NG	P.	1831	

*The Argentine Collection consisting of 38 pictures was purchased for £57,000.

Figure 4.15 : Page exemplaire de l'inventaire générale de 1907. National Gallery Archives, London.

Ce qui est extraordinaire, dans cette longue époque entre la mort d'Eastlake et la Première Guerre mondiale est que pendant cinquante ans, presque rien n'a évolué en ce qui concerne la documentation, l'acquisition ou la restauration de la collection. Même à la fin du mandat de Holroyd en 1917, qui coïncide avec l'apogée de la guerre, quand 675 peintures ont été transférées de Londres pour éviter leur destruction durant la guerre¹⁰², il n'y a eu aucun grand changement aux protocoles de documentation des œuvres. En 1918, l'armistice est signé pour mettre un terme aux hostilités. Le rapport annuel indique simplement que les peintures sont retournées à la NGL. (Rapport annuel, 1918)

Après la Première Guerre mondiale, deux nouveaux directeurs ont essayé de lutter contre les pouvoirs autocratiques du conseil des *Trustees*. Charles Holmes (1868-1936), anciennement directeur de la *National Portrait Gallery* et doté d'une éducation aristocratique, était plus efficace que ses prédécesseurs. Sa contribution la plus importante fut sans doute la *Paramount List* de 1922. Face aux difficultés de financement et l'inaptitude de ses *Trustees* en ce qui concerne l'acquisition de trésors britanniques de collections liquidées, Holmes a convaincu le Parlement de créer une liste des œuvres de signification suprême et de s'engager à les acheter le cas échéant.

C'est d'ailleurs en 1915, suite à la publication du premier catalogue illustré complet, qu'avait été créé le Département des publications. (Plus tard, il est devenu une corporation séparée.) Le format des rapports annuels a changé pour inclure une section incluant un compte rendu des « *Official Photographs* » et des « *Official Lectures* ». (Rapport annuel, 1921) Les rapports continuaient à évoluer pour contenir de nouvelles sections et départements. Une bibliothèque interne est établie en 1921. (Rapport annuel, 1922) Peu après, des cartes postales avec des photographies de la

¹⁰² Selon Alan Crookham, Directeur du Centre de recherche de la National Gallery, London, il n'existe aucun document indiquant quels tableaux ont été déplacés.

collection et des reproductions officielles ont suivi. Le Département des publications a pris en charge toute la photographie à la NGL en 1931. (Rapport annuel, 1931) C'est à cette époque-là que le *Keeper* a inauguré le système des dossiers pour la collection (G. Essam, *entrevue personnelle*, 7 octobre, 2015, Appendice G) c'est-à-dire que chaque œuvre dans la collection aurait son propre dossier ou enveloppe rassemblant toutes les informations et détails connus à propos de l'œuvre.

Augustus Daniel (1866-1950) a remplacé Holmes en 1928. Son mandat, jusqu'en 1932, fut bref mais il a tout de même présidé le lancement d'une période de professionnalisation qui a eu un impact important sur la documentation. Daniel et son *Keeper*, Charles Collins Baker (1880-1959), peintre, étaient en effet les derniers amateurs autodidactes dans l'administration de la NGL. (Saumarez Smith, 2009, pp. 120-121) Pendant les années 1930, il y avait un fort mouvement vers la professionnalisation des musées en Angleterre grâce à la fondation de l'Institut Courtauld en 1931 et de l'Institut Warburg¹⁰³ en 1933. En 1931, Martin Davies (1908-1975) est employé comme *Assistant Keeper*, destiné à devenir pionnier des approches systématiques et académiques pour l'étude des œuvres : En 1937, il a annoncé publiquement une nouvelle approche au catalogage des œuvres dans la collection. (*Ibid.*)

La Deuxième Guerre mondiale va effacer largement les vieilles tensions entre élites et démocrates. Mais il persistait encore des traces des anciennes rivalités. L'approche de Davies était vraiment une approche académique, calculée pour améliorer la réputation de la NGL en tant qu'institut académique – un nouveau format d'élitisme. Contrairement à cette approche, le programme du nouveau directeur en 1934,

¹⁰³ La pensée warburgienne des images par le rapprochement, la juxtaposition et le montage (par ex. comme dans l'*Atlas Mnemosyne*) mérite une étude plus large afin de mieux décerner ses influences sur les pratiques de la documentation des œuvres d'art au XXe siècle, comme dans une sorte d'archéologie des *digital humanities*. Mais une telle étude dépasse l'objectif de cette recherche.

Kenneth Clark (1903-1983), ancien Keeper de l'*Ashmolean Museum*, est plus orienté vers la popularité de la NGL.¹⁰⁴ Clark a prolongé les heures d'ouverture en introduisant la lumière électrique dans les salons, et il a lancé une série de présentations publiques. (Saumarez Smith, p 125) Comme sorte de compromis entre les perspectives rivales pour démocratiser la collection, un plan tripartite est adopté pour mieux documenter *et* mieux communiquer la collection : la NGL publiera un catalogue détaillé, un catalogue général, et un bref guide. (National Gallery, 1955, p. 43)

Afin de répondre aux besoins des nouveaux catalogues fondés sur la documentation, il a été nécessaire d'agrandir la bibliothèque et la collection de photographies, un projet qui était plus ou moins terminé avant le début de la deuxième guerre mondiale. Le catalogue détaillé sera supporté également par le travail d'un nouveau département, le *Scientific Department*, lancé en 1935, et le nouveau restaurateur – le premier employé par la NGL. La progression et la professionnalisation des sciences avaient avancé aussi pendant cette époque et les capacités départementales ont évolué rapidement et contribué à l'approche scientifique et systématique des peintures. Dès son début, ce département possédait la technologie des rayons-x, des ultraviolets et infrarouges, la photographie magnifiante et une chambre noire pour développer les pellicules. (Rapports annuels, 1935, 1936, et 1937)

Il va sans dire que la deuxième guerre mondiale a abrégé ces avancements et projets, un fait souligné très nettement par l'interruption des rapports annuels entre 1938 et 1954. La menace d'une guerre avec l'Allemagne pesait depuis plusieurs années et c'est ainsi que la NGL s'est préparée pour un nouveau déménagement de sa

¹⁰⁴ Sur la côté moins démocratique et plus lié aux traditions élitistes, c'était également Clark qui a dit, « We do not value pictures as documents. We do not want to know *about* them. We want to know *them*. And explanations may interfere with our direct responses. » Voir Andrew McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao* (Berkeley, CA : University of California Press, 2008), p. 176.

collection. En 1939, la collection est dispersée. En 1940, après la chute de la France, elle est dispersée encore plus loin. Mais bien après son deuxième dispersement, « [I]t was decided [par les Trustees] that the danger of bombs and the difficulties of curatorship and conservation in a number of scattered and not equally suited places made it necessary to concentrate [la collection] in one place underground. » (National Gallery, 1955, p. 16) Ainsi, la collection fut transférée encore une fois et réunie dans la Carrière Manod, au Pays de Galles. La nouvelle bibliothèque et les archives de la NGL sont transférées au même endroit. (*Ibid.* p. 17) Ainsi, malgré les menaces constantes de destruction de la collection, la guerre a occasionné la séquestration et fourni le temps nécessaire pour approfondir la documentation de la collection annoncée par Davies auparavant. De plus, les destructions causées par la guerre ont permis de prendre conscience de l'importance de la préservation des objets culturels et de la perpétuité de leur documentation. La collection était maintenant photographiée pour documenter son état. Davies était posté à Manod en tant que seul gardien de la collection pendant la guerre. (Levey, 1975) Doté d'une autonomie sans précédent et d'un accès absolu à la collection, Davies a poursuivi son objectif de remanier la documentation et le catalogage des œuvres dans la collection. En effet, grâce aux circonstances particulières de cette époque, Davies a lancé une nouvelle méthodologie de la documentation des œuvres d'art.

4.2.5 L'après-guerre – une période de coopération, de récupération et de fortification

Quand Davies a publié la première édition du *Catalogue Raisonné* de la collection en 1945, suivi de nouvelles éditions en 1946, 1951, et 1952, c'était un moment historique pour la NGL. La NGL avait publié en 1913 le dernier catalogue complet de la collection. (National Gallery, 1955, p. 42) Elle avait publié de temps à autre des

versions abrégées et des versions révisées pour inclure les nouvelles acquisitions. Mais les nouveaux catalogues de Davies sont un nouveau type de catalogue. Les grands tomes ont continué la tradition de l'identification des objets par leur classification maintenant normalisée : nom de l'artiste, titre, date de création, etc. Mais ils ont aussi inclus les longs essais, les illustrations, les notes et les provenances, les attributions, la condition des œuvres, les bibliographies et les notations sur le type des matériaux. (Davies, 1951, p. 9) En 1947, le *Burlington Magazine* a déclaré que ces nouveaux catalogues sont, « by all odds, far and away the best catalogues of any collection of pictures, public or private, which have yet appeared – the best, the fullest, the most candid, and those in which the historian's attitude to the nature of evidence has been most vigorously applied. » (Rapport annuel, 1960, p. 32) Les nouveaux catalogues sont divisés par nationalité (par ex. *Early Italian School*) et les œuvres apparaissent ensuite par ordre alphabétique, selon le nom de l'artiste. Le Rapport sommaire de 1938 à 1955 souligne également les illustrations en disant, « [t]hus a total of 1,061 pictures, representing about half of the collection, has been catalogued in print. » (National Gallery, 1955, p. 44)

Mais dans l'ensemble, la période de l'après-guerre, pour la NGL, était une période de récupération et de fortification, les grandes tensions entre élites et démocrates étant largement oubliées au sein de l'administration. En dépit de ses progrès dans le catalogage des œuvres d'art, la NGL est passée à côté des progrès techniques des années 1960, 1970, et 1980 qui ont ponctué l'histoire des musées en Amérique du Nord. Préoccupée par la reconstruction du bâtiment largement démoli durant le bombardement de Londres, la NGL est également attentive au rétablissement de sa réputation populaire et de son esprit démocratique perdu après la mort d'Eastlake. En effet, les changements à la NGL de la période d'après-guerre jusqu'aux années 1990 se sont orientés vers des actions visant à corriger le passé plutôt qu'à envisager le futur. Les controverses entre les perspectives élitistes ou populaires ou entre les

Trustees et la Chambre des Communes du Parlement ont été mises à la coté afin de se concentrer enfin sur le catalogage et la médiation de la collection.

La collection est retournée à Londres en 1945 (Bosman, 2008) et les nouveaux catalogues furent lancés peu de temps après, mais le bâtiment était dans un état délabré. Pour faciliter l'accès à la collection, en 1946, un nouveau Bureau d'Information a commencé à vendre les photographies de la collection prises pendant la guerre. Le Département des publications, originellement le Département des photographies, a retrouvé très vite sa vocation initiale, celle de producteur et éditeur des photographies, et enfin de boutique de la NGL.

Le grand nombre de diapositives et de négatifs produits pendant la guerre et immédiatement après a requis une nouvelle méthode de classement et de stockage pour les images. (National Gallery, 1955) Un système est élaboré quand le Département de restauration est créé en 1946. Déjà, il y avait un « Scientific Advisor » « to answer questions of art history » (National Gallery, 1955, p. 57) après la première guerre mondiale. Le poste de Conseiller scientifique a été fusionné avec celui de Superviseur des publications de 1934 à 1939 (*Ibid.*) et le Département est devenu responsable de la photographie dite « scientifique ». La fonction de restauration, toujours sujet de grands débats en Angleterre (voir la note 61), est élaborée encore après les Rapports Weaver qui ont réexaminé les méthodes de restauration à la NGL. Un restaurateur en chef est nommé en 1954.

De 1955 à 1970, peut-être attisées par la crainte de plus de dommages, il semble que les actions de la NGL à cette époque-là sont motivées à fortifier sa raison d'être et donc les piliers de son existence. « The gallery work started from the beginning. The building was more or less ruinous. The collection was in urgent need of individual attention. There were few saleable publications... » La seule chose qui revendiquera

la « grand potential of the National Gallery » était les nouveaux catalogues. (Rapport annuel, 1960, p. 45) Ainsi, le travail des catalogueurs est devenu prééminent à la NGL. En général, l'effectif du personnel est augmenté pour répondre aux manques et les rapports départementaux sont devenus plus élaborés et détaillés. Mais après que la bibliothèque ait été reconstituée en 1946 et 1947, le catalogage de la collection demeurait le seul problème de la Galerie qui ne soit pas d'ordre physique. (Rapport annuel, 1960, p. 45) Donc, la documentation est devenue la responsabilité exclusive du député et des *Keepers* adjoints. Très vite, l'administration admet la difficulté de maintenir à jour l'information dans les nouveaux catalogues, « [r]esearch on the Collection is a task that has no end » (*Ibid.*, p. 29).¹⁰⁵ De plus, la recherche constante par des *Keepers* et des restaurateurs nécessite souvent des modifications sur les écriteaux dans les salons d'exposition, un sujet de grande préoccupation dans les années 1960. (Rapport annuel, 1967, p. 79)

Pendant les deux décennies suivantes, le retranchement de la NGL a continué. Pendant les années 1970, le catalogage profond a continué comme une sorte de renforcement de l'identité de la NGL. Mais l'administration avait découvert qu'il y avait une distinction entre les catalogues « unremunerative » de type académique et ceux de type populaire. (Rapport annuel, 1972, p. 4) En 1973, l'*Illustrated General Catalogue* est publié pour satisfaire un plus large public. Les illustrations sont enrichies et le texte réduit. Ce format a persisté jusqu'aux années 1990. Pour satisfaire encore davantage les demandes populaires, les Services d'Éducation se sont développés, mentionnés pour la première fois en 1972 (*Ibid.*), une fois qu'un Keeper

¹⁰⁵ Les Rapports annuels de cette période-là, en particulier ceux de 1958-59 et de 1960-62, donnent de longs détails sur la procédure nécessaire pour écrire des catalogues complets. On y remarque aussi la différence entre l'usage du mot « catalogue » pour décrire les ventes et les expositions itinérantes et les catalogues produits par la NGL.

adjoint fut chargé d'étudier « the problem of education¹⁰⁶ ». (*Ibid.*) Un Département d'éducation est créé vers 1975, suivi d'une salle de vidéo et d'une salle de conférence, mais l'Administration indique fermement en même temps que « the National Gallery does not teach art history as such, but it is eager to welcome all those studying the subject who seek out original works in preeminence to photographs or slides. » (Rapport annuel, 1976, pp. 19-20)

En dépit de cette déclaration, la NGL a lancé une nouvelle bibliothèque de photographies et une division pour gérer les reproductions. De plus, le Département d'éducation a continué à se développer en ajoutant du personnel dédié aux productions audio-visuelles comme le premier enregistrement Gramophone, « Music in Pictures ». (Rapport annuel, 1978) A la fin de la décennie, les services régionaux se sont développés sous le Département d'éducation qui est maintenant sous-divisé par le service pour les adultes, pour les écoles, et audio-visuel. (Rapport annuel, 1980) Et un Département de design est lancé. (*Ibid.*)

À la fin des années 1980, le Rapport annuel mentionne pour la première fois la « *computerization* » [l'informatisation] (Rapport annuel, 1988, pp. 47-49), cette dernière en tant que le début d'une *possibilité* d'étudier plus profondément en lien avec le catalogage de la bibliothèque et les archives. En 1980, un reclassement de la bibliothèque générale avait commencé. (Rapport annuel, 1982) Ce reclassement était envisagé sous forme de cartes dactylographiées (*Ibid.*) pour mieux refléter et mettre à l'index les sujets spécifiés par les nouveaux catalogues. Au cours des années suivantes, les bibliothécaires, qui étaient également appelés *Keepers*¹⁰⁷ (Rapport

¹⁰⁶ Peut-être il y a-t-il une correspondance entre le souci pour l'éducation populaire par la NGL, mentionnée en 1972 et à la table ronde à Santiago, Chile, et la déclaration subséquente sur le rôle des musées dans la promotion de la diversité et les droits humains.

¹⁰⁷ Le restaurateur en chef était également un *Keeper* selon le rapport annuel de 1985-1987.

annuel, 1980, p. 72), ont participé à la conférence ARLIS¹⁰⁸, la Société des bibliothèques d'art en Amérique du Nord, consacrée au sujet du traitement automatique des données et des documents de l'histoire de l'art. (Rapport annuel, 1985) Mais il n'y a aucune évidence immédiate que les idées d'automation ou d'information avaient pénétrées ou non les méthodes de la NGL. En contraste aux changements évidents partout, la NGL a souligné par les rapports et le nouveau format des rapports annuels, les pratiques au sein de la collection sont restées statiques.

Par exemple, l'embauche d'un premier registraire date d'environ 1982 (*Ibid.*), mais celle-ci agissait plus comme une secrétaire pour la saisie des données et elle n'était pas formée en tant que registraire¹⁰⁹. Elle a continué la pratique de la création et la mise à jour des dossiers, l'idée suscitée dans les années 1920 pour corroborer les possessions de la Galerie avant la première guerre mondiale. Dans le rapport annuel de 1958-59, ces dossiers sont décrits comme :

– an envelope which may contain no more than a photograph of the picture he is working on, or may contain a complete entry already drafted by some previous scholar. The dossier of envelopes is not so much a treasure trove as a lucky dip [rapide aperçu], though nowadays consistent efforts are made to records information about new acquisitions. (Rapport annuel, 1960, p. 30)

Les dossiers sont gardés comme les premiers ressources d'information sur les œuvres jusqu'à la création d'un logiciel de gestion de la collection quand cette pratique a commencé à décliner.

¹⁰⁸ Art Libraries Society of North America

¹⁰⁹ Selon Gillian Essam, tiré de son entretien en 2015 (Appendice G). Le premier registraire professionnel va rejoindre la NGL autour de 1994.

4.2.6 Les années 1990 – l'entrée en vigueur des technologies numériques

À la fin des années 1980, la NGL avait à peine démontré un intérêt à l'informatisation. Mais, dans le rapport annuel de 1985-87, la NGL a annoncé la construction d'un nouveau pavillon, le *Sainsbury Wing*. Bien que le Pavillon Sainsbury revendique l'identité traditionnelle de la NGL, comme en témoigne l'énoncé de mission réitéré dans le rapport annuel de 1988-1989 « to present great pictures to the widest possible public, to add further Great Pictures to the collection, and to be the Centre of scholarship and education » (Rapport annuel, 1990, p. 47), le nouveau pavillon a catalysé de grands changements en matière d'éducation sur la collection et donc sur le plan de la documentation et la communication de la collection. (G. Essam, *entrevue personnelle*, 7 octobre, 2015, Appendice G) Il s'est fait très vite sentir un besoin de systèmes de gestion de collection plus sophistiqués. C'est alors que la technologie informatique s'est introduite à la NGL.

Une nouvelle *Salle d'Information* est devenue centrale au nouveau pavillon. (Rapport annuel, 1990, p. 47) Dans la salle résidait un « sophisticated computer-based information ». Cette « Micro Gallery » a envisagé seize points de consultation et le réassemblage de toutes les informations disponibles dans les bibliothèques générales, des photographies et des diapositives ainsi que dans les archives et les dossiers. Pour réaliser l'informatisation des bibliothèques et archives, un rapport sur les besoins départementaux fut soumis en mai 1988 (Rapport annuel, 1990, p. 49), mais les catalogues des bibliothèques et des archives sont demeurés analogues pendant plusieurs années.

Pendant ce temps, MicroGalerie a réussi à rassembler les informations données dans le Catalogue de la collection illustré (augmenté encore pour répondre aux exigences de la MicroGalerie (Baker et Henry, 1995), un atlas historique de la collection, les

biographies des artistes dans la collection et des indexes pour accéder aux données. (Rapport annuel, 1992, p. 54) Mais la plupart des données au noyau du logiciel qui a gouverné MicroGalerie provenaient d'une version numérisée du Catalogue imprimé pour effectuer la publication. (G. Essam, *entrevue personnelle*, 7 octobre, 2015, Appendice G) Résultat : sur écran tactile, le public pourrait chercher cent pourcent de la collection selon les sujets, l'artiste, la date, ou le lieu de création. (Rapport annuel, 1993) MicroGalerie donnait accès aux photographies numériques sur la collection, même si le Département de la photographie était encore en train de saisir les données liées aux photographies (Rapport annuel, 1994, p. 59) – projet réussi¹¹⁰ en 1995 (Rapport annuel, 1996) pour mieux communiquer avec le Département des reproductions. Ainsi, MicroGalerie était en effet le premier logiciel à rassembler toutes les informations et données sur la collection.¹¹¹ Néanmoins, c'est au public qu'étaient destinées les informations rassemblées par MicroGalerie. Par conséquent, c'était un logiciel de communication, et non de gestion.

Donc, en 1991, les données de MicroGalerie furent migrées sur un *flat file*, base de données beaucoup moins sophistiquée pour gérer la collection¹¹², c'est-à-dire pour contrôler le mouvement des œuvres. (G. Essam, *entrevue personnelle*, 7 octobre, 2015, Appendice G) En 1994, un registraire professionnel a rejoint le personnel pour mener une initiative visant à revigorer les dossiers, mais également pour diriger un

¹¹⁰ Il faut noter que ce sont les données liées aux photographies qui sont numérisées, et non les photographies numériques.

¹¹¹ Dans le Rapport annuel de 1991-92, le Département de la photographie indique la « saisie de données photographiques sur l'ordinateur » (p. 51) et le Département de restauration a adopté VASARI, le *Visual Art System for Archiving and Retrieval of Images*.

¹¹² Une « flat file database » était une « base de données dans un fichier plat », en fait une table sous la forme d'un simple fichier orienté vers le texte ou combiné avec un fichier binaire contenant généralement un seul enregistrement par ligne. Les fichiers plats sont les bases de données les plus simples et les plus proches des cartes perforées tabulées par machines qui sont les premiers ordinateurs. Elles précédaient les bases de données relationnelles qui ont permis le partage plus facile de données entre des fichiers.

département rendu plus complexe par la demande progressive des prêts et emprunts. (*Ibid.*) Au même moment, l'index des fichiers plats est migré vers une base de données relationnelle *Index Plus*¹¹³, mais les projets sont distincts, sans chevauchement. (*Ibid.*) Puis, en 1992, les conservateurs (le mot « *curator* » utilisé depuis 1990 [Rapport annuel, 1991]) s'engageaient au reclassement de la collection pour mieux répondre aux besoins de MicroGalerie et pour préparer une nouvelle édition de la MicroGalerie en format CD-ROM. (Rapport annuel, 1994, p. 53) C'était le premier effort à réunifier le projet de MicroGalerie et les responsables des collections.

Autrement, mais autour des mêmes enjeux de numérisation des images et des données de la collection, le Département scientifique a commencé à participer au projet MARC, c'est-à-dire la *Methodology for Art Restoration in Colour* (et non *Machine Readable Cataloguing*, le format standard des cartes bibliographiques) financé par la Commission européenne. Le projet a été conçu pour développer et trouver des méthodes d'application de la technologie de photographie numérique aux œuvres d'art, en particulier aux peintures. (National Gallery, 1994) L'année suivante, le Département de photographie encourageait son personnel à suivre des cours de « technologie » (Rapport annuel, 1996, p. 49) et ils commençaient à utiliser une caméra développée dans le cadre du projet MARC tandis que le Département Scientifique a continué à mettre au point un numériseur à utiliser avec VASARI pour enregistrer les véritables couleurs des peintures. (*Ibid.* p. 52) Ce projet entraîna la naissance d'un autre, VISEUM, le *Virtual Museum International*, soutenu par l'Union européenne pour augmenter la vitesse et l'accessibilité aux images d'art de haute résolution. (Rapport annuel, 1998, p. 71) En 1997-98, le projet VISEUM est achevé, le résultat étant qu'une peinture pourrait être numérisée directement par

¹¹³ Le nouveau logiciel était conçu pour les publications électroniques ; il a fallu le configurer pour gérer les œuvres d'art. Il y avait un manuel d'utilisation d'*Index Plus*, mais ce n'était pas une procédure qui gouvernait la documentation des objets.

l'ordinateur et disponible sur l'Internet sans perte de fidélité aux véritables couleurs. (Rapport annuel, 1999) D'ailleurs, un nouveau Département de technologie a développé un système d'indexation, sécurité et comptabilité qui a rendu plus facile le transfert des images, au moins pour les professionnels auxquels le système est réservé. (Rapport annuel, 1999) Au même moment, la NGL a obtenu un lien par fibre optique à l'*University College, London* qui donne également les liens parmi des autres collections numérisées au Royaume-Uni, en France, en Allemagne, et au Canada. (*Ibid.*, p. 58) L'importance de ces nouvelles méthodes comme des atouts essentiels est reconnue très vite : « Les documents produits, soit numériques ou conventionnels, sont un témoignage irremplaçable de la Collection et de son environnement historique. Ils sont tenus sous conditions contrôlées dans l'archive photographique. » (Rapport annuel, 1998, p. 72)

À la fin des années 1990, grâce à la participation aux projets collaboratifs MARC et VISEUM, la NGL a possédé une excellente collection de photographies de haute résolution. Pour mieux gérer la circulation de ces images et la production d'autres images, le nouveau Département des nouveaux médias et celui de photographie ont initié l'usage d'un logiciel de gestion des ressources numériques (un *Digital Asset Management system*, ou DAM). Le système, VERMEER (*Virtual Masterpieces for Education, Exploration and Research*) stockait les images et le texte numérique qui les accompagnait dans des catalogues. (Rapport annuel, 2001, p. 57) Suite aux progrès de la technologie informatique dans la prise, le stockage et le transfert de photographies numériques, la « recherche en ligne » est devenue un objectif de la NGL. (Rapport annuel, 1999, p. 6) Le Département des nouveaux médias est chargé de gérer le site Web, mais contrairement aux autres musées dont il est question dans cette présente étude, le site Web était sous la responsabilité des conservateurs [*Curatorial*] (*Ibid.*, p. 58) au lieu de celle des éducateurs ou des techniciens.

Aucune des activités mentionnées dans le présent rapport ne vaudrait la peine si elle n'était informée par la recherche. Il n'y a aucun intérêt à présenter des images à un public plus large si les informations qui les accompagnent ne sont pas constamment affinées et développées par la recherche. (National Gallery, 2000, p. 6)

Cette philosophie a donné lieu à la prochaine période d'évolution de la documentation à la NGL, mais elle n'est pas destinée à survivre la complexification des TIC à venir.

4.2.7 Le 21^e siècle – les échos des anciennes tensions à l'égard des nouveaux formats

Pendant la période la plus récente à la NGL, la quantité des données et le nombre des systèmes pour les gérer se sont multipliés exponentiellement. La situation a nécessité des raffinements perpétuels au sein des personnels et des systèmes de gestion. Ceci dit, elle a en même temps fourni l'occasion de développer des approches uniques. Néanmoins, en dépit de l'effort à enraciner toutes les informations à la recherche académique ainsi que dans le Département des collections, la complexité des systèmes a mené aussi à une période de méfiance des données et à une réorganisation fondamentale de leur gestion. Comme leurs contreparties muséaux, la NGL a commencé à suivre le modèle d'administration plus corporatif qui soutient l'analyse et la mesure rationnelle priorise également l'efficacité et la logique réductrice de la technologie numérique.

Au début du siècle, il y avait plusieurs logiciels pour gérer les données qui concernaient la collection : la MicroGalerie qui tirait ses données des catalogues imprimés, l'Index Plus qui tirait ses données de la MicroGalerie, VERMEER qui

tirait ses informations des nombreuses ressources, les bases de données pour administrer la bibliothèque et les archives, une base de données séparée pour le Département de restauration. De plus, le site Web, lancé en avril 1998 (Rapport annuel, 2000, p. 41), tirait ses informations d'une base de données séparée, créée par le Département des technologies de l'information. (G. Essam, *entrevue personnelle*, 7 octobre, 2015, Appendice G) D'ailleurs, le site Web n'était qu'un premier pas dans le monde en ligne. Plus sophistiqué grâce à sa portée limitée, il y avait aussi l'*intranet*, qui servait au personnel de la NGL et qui tirait ses données et informations de différentes sources. Presqu'au même moment, le Département des nouveaux médias a assisté au début du projet d'EuroGallery (plus tard EuroMUSE) qui permettait au public de chercher des grandes collections d'art d'Europe. (Rapport annuel, 2001) La NGL a mis sur pied le *National Inventory Project* en 2000 (Rapport annuel, 2004, p. 20) pour fournir de l'information sur les peintures non-britanniques dans les collections publiques anglaises.¹¹⁴

En 1999, la NGL a commencé le long processus du transfert des données contenues dans Index Plus vers TMS. (Rapport annuel, 2000, p. 57) En mai 2000, TMS a remplacé officiellement Index Plus en tant que logiciel de gestion de la collection, les dossiers physiques sont archivés et le projet de les remettre à jour est abandonné. Mais les données dans TMS sont « sales » ou corrompues par des données inconstantes. (G. Essam, *entrevue personnelle*, 7 octobre, 2015, Appendice G) Dans les années 1990, la multiplication des raisons et moyens d'utiliser les données sur les collections et le manque de procédures gouvernant leurs usage avaient rendu les données pratiquement obsolètes, mais surtout non fiables. VERMEER et les autres logiciels continuaient d'exister en tandem, mais séparément, sans efforts vers la convergence des procédures. Les conservateurs, sceptiques quant à la qualité des

¹¹⁴ Il n'est pas clair où la base de données pour ce projet résidait, mais c'était l'intention de la NGL de publier les données de plus de 22 500 peintures sur le site Web de la Galerie.

informations numériques, ont gardé leur propres « dossiers de recherche » complètement séparés. (*Ibid.*)

En 2004, il devint enfin évident qu'il fallait faire converger des systèmes. VERMEER ne remplissait pas bien ses fonctions en tant que DAM. La NGL avait constaté que cela coûtait cher de maintenir le logiciel à jour. Il fut donc abandonné en 2004. Les données qu'il contenait furent réparties parmi des bases de données variées, selon leur nature. (*Ibid.*) TMS a obtenu les « textual assets » par rapport à son module Média. Les images, trop grandes pour être incorporées à VERMEER, furent gardées sur un serveur interne et sur les disques externes. Néanmoins, les données au sein de TMS continuaient à être douteuses. Résolument, il était clair à cette époque-là qu'il fallait une ressource centrale pour les informations fondamentales sur la collection. Tel quel, TMS ne pouvait pas remplir la fonction de ressource autoritaire.

Après l'abandon de VERMEER, la directrice de l'information sur les collections qui a dirigé les projets VERMEER et des dossiers, Gillian Essam, est devenue Directrice de Gestion des collections, située dans la Division de collections. Essam a dirigé les registraires et la fonctionnalité de TMS, mais aussi les Départements de la photographie et de la manipulation des œuvres d'art. Essam était également chargée de la réhabilitation de TMS et de l'établissement des procédures pour garder la fidélité des données. (*Ibid.*)

Dès ses débuts comme directrice, Essam a défendu l'idée de TMS en tant que point d'autorité sur les collections et ressource primaire, en remplaçant les éléments divers qui ont contribué à la corruption des données. Mais il a fallu un grand nombre de réhabilitations du logiciel TMS pour le rendre plus efficace et autoritaire. Une fois géré par les registraires, TMS est maintenant sous la responsabilité du Directeur de Gestion des collections. En 2004, les données fondamentales (le « *tombstone data* »)

sont « nettoyées » (G. Essam, *entrevue personnelle*, 7 octobre, 2015, Appendice G) pour mieux fournir les informations de base sur les œuvres dans la collection à plusieurs plateformes. De 2006 à 2009, le « module » biographique (c'est-à-dire l'application qui règle les personnes associées à un œuvre) fut également peaufiné et agrandi. Le module « *e-museum* », créé pour mettre en ligne la collection, est adapté pour remplacer l'*intranet* pour mieux servir le personnel. Les données pour « *e-museum* » ont servi aussi le site Web public, les kiosques MicroGalerie et le service des droits de reproduction (*Picture Hire*). TMS est donc devenu le moyeu des données sur la collection. Tout le texte associé aux œuvres dans la collection cour « *down stream* » de TMS, sauf les images de haute résolution. En tant qu'atouts majeurs de la NGL, celles-ci sont gardées séparées, et sous la responsabilité du Département de photographie. TMS et tous les autres logiciels qui ont besoin d'images de la collection, les obtiennent à partir d'un nouveau DAM, « *Portfolio* ». Cette structure a permis l'implémentation et la mise à disposition du public de nouvelles technologies dans la Salle d'Information comme « *Imprimer sur demande* » et « *Zooming Pictures* » qui ont facilité l'exploration en détail par un procédé d'agrandissement des images des œuvres dans la collection. (Rapport annuel, 2004, p. 7)

En 2005, sous la double pression du modèle corporatif et du raffinement des systèmes de gestion, il était clair que de nouvelles procédures départementales étaient nécessaires. (G. Essam, *Ibid.*) Tandis que les systèmes et les départements devenaient de plus en plus intégrés ou interdépendants, les procédures interdépartementales sont devenues cruciales à l'interopérabilité (envers 2011). Celles-ci sont mises à jour régulièrement et disponibles en ligne¹¹⁵, mais avant 2011 elles étaient inexistantes car les départements étaient plus indépendants et il n'y avait pas de personne responsable

¹¹⁵ Voir la page Web consacrée aux politiques internes à <https://www.nationalgallery.org.uk/about-us/organisation/policies>

dédiée à la tâche. Aujourd'hui, chaque politique, plan, procédure, ou schéma inclut la date de création, la personne responsable et les dates entre lesquelles elle est en vigueur.

4.3 L'état de la documentation à la *National Gallery, London*

Une des politiques les plus récentes est la politique sur la documentation à la NGL¹¹⁶, qui se préoccupe du « development and use of information about the objects » et « the procedures which support the management of the collection ». (Rapport annuel, 2014, p. 1) L'objectif de cette politique est d'« assurer que la Galerie assume ses responsabilités en termes de sécurité, gestion et accès aux collections ». (*Ibid.*) Même si l'accès à la collection fait partie des objectifs, on comprend que l'accent est mis sur la responsabilité ainsi que sur la sécurité et la gestion de la collection. La politique indique que TMS est essentiellement « a tool for assisting personnel with the procedures of collection management (acquisitions, exhibitions, and loans... » (*Ibid.*) Il est important de comprendre que la documentation à la NGL est « a mix of digital and analogue documents » géré principalement par des départements multiples (par ex. Collections, Rayonnement, et Technologies de l'information). (*Ibid.*)

Historiquement, la NGL tenait à jour un dossier papier sur chaque œuvre dans la collection, dont chacun contenait les documents physiques qui faisaient référence à cet œuvre. Une grande partie du travail de rassembler les dossiers analogues (Appendice H) a été amorcé après la Première Guerre mondiale et encore pendant les années 1980 et 1990. Ces dossiers étaient accessibles au public en personne sur rendez-vous, mais leur contenu variait d'un dossier à l'autre. Malgré les efforts faits

¹¹⁶ Voir le document sur la site Web de la NGL à <https://www.nationalgallery.org.uk/about-us/organisation/policies/documentation-policy>

dans le passé pour améliorer et systématiser le contenu des dossiers, cela dépendait toujours de la quantité de recherche faite sur l'œuvre par les conservateurs ou des documentalistes. Depuis 2011, le travail systématique de standardiser et mettre à jour tous les dossiers a cessé et les dossiers sont déposés aux Archives de la NGL. (C. Brough, communication personnelle, le 20 décembre, 2015) De nos jours, la création de nouveaux dossiers pour documenter les nouvelles acquisitions varie strictement en fonction du désir ou des besoins des conservateurs. De temps en temps, les conservateurs vident leurs propres dossiers de recherche suivant la finalisation d'un projet ou d'un catalogue et ces documents vont s'ajouter aux dossiers actuels.

Les dossiers papiers qui existent contiennent typiquement deux sections, l'une consacrée aux photographies de l'œuvre, l'autre aux informations textuelles. L'enveloppe des photographies contient les photographies en noir et blanc et celles en couleur. Certaines peuvent être vieilles ou historiques. On trouve occasionnellement, dans les dossiers les plus récents, d'autres images sur papier régulier – les « Quick Images » imprimées de TMS accompagnées du texte abrégé qui donne les informations fondamentales sur l'œuvre (le numéro d'acquisition, l'artiste, le titre, la date, les matériaux, les dimensions et l'emplacement). À propos de ce dernier, on constate que les photographies ne servent qu'à illustrer l'œuvre et à rassembler la collection des photographies imprimées qui, à une époque antérieure, faisaient partie d'une archive distincte des dossiers : la Bibliothèque des photographies. Les photographies de référence actuelles sont gardées d'ailleurs.

La deuxième enveloppe rassemble une grande partie de l'information de base sur l'œuvre. Souvent, un formulaire d'une nouvelle acquisition, qui répète ou reflète les données en TMS (telles que l'emplacement, le numéro d'acquisition, l'artiste, ses dates de naissance et de mort, le titre, la date de création, les matériaux, les dimensions du cadre, et le texte pour un écriteau) donne un aperçu des informations

fondamentales. On note, comme relique du projet de réhabilitation des dossiers des années 1980-1990, la présence fréquente d'une table des matières devant tous les autres documents dans les dossiers. Ces tables de matières donnent une liste des contenus des dossiers dans l'ordre d'apparence – tels que les écriteaux, les correspondances diverses, les rapports sur la restauration, des photocopies des publications qui concernent l'œuvre et les catalogues de vente, les photographies des autres versions de la même peinture s'il y a lieu, et des notes sur la recherche. Parfois, on trouve aussi une liste des contenus d'autres ressources imprimées, au lieu d'une copie de ce document. Par exemple, une liste dans le dossier pour NG177, une peinture de Guido Reni (1575-1642), indique l'emplacement dans les archives des lettres et des comptes rendus du Conseil qui concernent l'œuvre. La correspondance originale et les documents primaires étaient jadis gardés en format original dans le dossier d'œuvre pertinent. De nos jours, ils sont transférés aux Archives. De temps en temps, on trouve les copies dans le dossier, mais en général les documents liés à chaque peinture sont conservés dans les archives, retrouvables grâce au catalogue des archives en ligne. Parfois, on voit aussi des listes sur la biographie ou la bibliographie de l'artiste ou de l'œuvre, les autres œuvres reliées, l'historique des expositions, et les listes de photographies possédées par la NGL. Parce que les dossiers ne sont pas tenus à jour, si un document est ajouté à un dossier, ces tables de matières ne sont pas mises à jour non plus. Bien sûr, les œuvres acquis plus tôt dans l'histoire de la NGL réunissent plus de correspondance sur papier et de photocopies des publications. De toute évidence, les efforts du passé pour mettre à jour les dossiers imprimés ont été inconstants et intermittents.

Depuis 2004, TMS est devenu le moyen qui garde et distribue « en aval » toutes les données fondamentales des œuvres dans la collection, en nourrissant d'autres logiciels qui ont besoin d'information sur la collection. (National Gallery, 2014, p. 1) La plupart des données sont saisies pendant le processus d'acquisition gouverné par

les procédures écrites. La politique de documentation (2014) souligne un standard minimal qui comprend les données et l'information associées à l'œuvre, son acquisition, son statut, son emplacement et ses mouvements, le catalogage et la documentation rétrospective. Avec toutes ces catégories, le TMS a presque totalement remplacé les dossiers imprimés. Mais il demeure un logiciel de gestion de la collection. Sa fonction essentielle est entièrement consacrée à la gestion de la localisation des atouts. Les registraires notent tous les mouvements de la collection en tant que prêts ou expositions. La correspondance électronique et toute autre documentation électronique d'origine n'existe qu'en format numérique, joint à TMS, sauf les photographies. Par exemple¹¹⁷, les restaurateurs gardent leurs propres dossiers, photographies et archives dans un logiciel distinct, mais tirent les données fondamentales de TMS.

Au cours des dernières années, la plus grosse évolution qui a eu lieu dans la documentation à la NGL concerne les images numériques. L'essor des technologies d'imagerie numérique et de la capacité d'accès et de partage en ligne a suscité la publication et la diffusion de beaucoup d'images, ce qui a inévitablement entraîné une plus grande préoccupation à l'égard des droits d'auteur, de leur utilisation équitable, et des pratiques actuelles de la documentation de l'œuvre. En 2013, la NGL a abandonné les kiosques MicroGalerie (G. Essam, *entrevue personnelle*, 7 octobre, 2015, Appendice G) en cédant ces activités au portail en ligne. En 2015, le projet de rendre disponibles en ligne toutes les images de la collection a abouti. Ce projet fait partie de la Directive de l'Union européenne concernant la réutilisation des informations du secteur public.¹¹⁸ Mais les photographies de la collection demeurent

¹¹⁷ Depuis les années 1990, le Département de restauration avait un employé dédié à la technologie de l'information dans le département qui a aidé à développer une base de données sur commande pour répondre aux besoins départementaux.

¹¹⁸ La directive 2003/98/CE du Parlement européen et du Conseil du 17 novembre 2003 sur la réutilisation des informations du secteur public.

les plus grands biens gardés par le Département de photographie. Tout autre logiciel qui utilise les images numériques de la collection compte sur les copies dérivées du DAM « Portfolio ».

En ce qui concerne l'accès aux informations, la NGL a opté pour l'utilisation du module *e-museum* provenant de TMS seulement pour l'accès interne et non pour l'usage public. Leur interface publique à la base de données était faite sur mesure.¹¹⁹ Elle permet la recherche et la récupération des faits saillants à propos d'une peinture dans neuf champs si on connaît l'artiste, son siècle de travail ou son emplacement dans la galerie. Une brève description et une courte biographie accompagnent l'image de l'œuvre.

Au cours de l'examen des dossiers analogues et électroniques des œuvres de chaque tranche de vingt ans dans l'histoire de la NGL, rien n'indique une grande différence au fil du temps dans les types d'informations rassemblées, même si l'on sait qu'il y a eu un grand progrès dans l'approfondissement de la documentation au cours de la deuxième guerre mondiale. Ceci indique que la « documentation » comme concept est encore axée sur la publication des catalogues. Les catalogues imprimés restent le moyen le plus fiable et complet pour la recherche savante.

Pourtant, il faut mentionner le projet de recherche sur Raphael¹²⁰, anciennement connu sous le nom de « *Mellon Digital Documentation Project: The National Gallery's Ten Paintings by Raphael* ». Lancé en 2007, ce projet visait à rassembler toutes les archives des données sur les peintures de Raphael dans la collection de la NGL, soit analogues ou numériques, en un seul et même endroit accessible en ligne.

¹¹⁹ La NGL participe aussi au *Google Art Project*.

¹²⁰ Voir le site Web du Raphael Project à <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/raphael-research-project>

En effet, le projet projetait pour la première fois les archives (les données, les documents, les photographies scientifiques) du Département de restauration dans la sphère publique réunies avec les autres ressources, les catalogues, les photographies, et les archives, mais aussi avec les œuvres associées, des feuilles numérisées du *Manuscript Catalogue* du 19^e siècle et des documents du 16^e siècle comme le carnet de croquis de Cavalcaselle. (Rapport annuel, 2008, pp. 41-42) Ce projet rassemblait aussi des documents et des données des autres institutions internationales (la Galerie nationale d'Écosse, le *Metropolitan Museum* de New York, et le Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France). (*Ibid.*) Le concept derrière ce projet était la réunification éventuelle de l'entièreté de l'œuvre de Raphael sur une plate-forme accessible au monde entier avec un niveau de précision encore jamais vu.

Le Projet Raphael a représenté l'avenir de la documentation pour la NGL¹²¹, mais peut-être aussi celui de la documentation des œuvres d'art en général. Le projet rassemble la fonctionnalité et les principes réductifs des bases de données, mais en même temps la profondeur et la portée de la recherche cumulative et souvent sous la forme narrative. L'intégration des données aux connaissances permet un coup d'œil aux technologies muséales potentielles, mais aussi à l'effacement possible des anciennes tensions entre les différentes méthodologies de la documentation des œuvres d'art.

¹²¹ Cette base de données s'est créée afin d'être une base de données relationnelle générique, avec les focuses sur « l'Objet », « les Evenements » variés pendant la vie d'un objet, « les Acteurs » responsable pour les evenements, et « les Locaux » dans lesquels les événements ont lieu. Le soulignements des termes génériques plutôt que des termes plus spécifiques, la base de données a été simplifiée et rendue plus claire, mieux adaptée aux changements et aux exigences imprévisibles.

4.3 Observations générales sur l'institution

L'histoire de la NGL est définie par une rivalité entre les points de vue élitistes et populistes qui reflète en grande partie le développement du pouvoir, de la richesse et de l'éducation pour les classes non-nobles en Angleterre suite à la révolution du 17^e siècle. Cette dichotomie s'établit aux premiers moments de l'histoire du musée en Angleterre, qui manifeste une différence marquée entre les musées publics à collections scientifiques et les collections d'art privées des aristocrates. Leurs pratiques de documentation – des systèmes de classification rigides dans les catalogues scientifiques à la prose ésotérique en relation aux expériences idéales dans les catalogues des collections d'art – entrent également en conflit dès le départ. Les formats rivaux du collectionnement et de la documentation sont devenus encore plus prononcés lorsque la NGL a été institutionnalisée dans le cadre du *British Museum*. Pendant que ces modèles étaient intégrés, les mêmes tensions retentissaient à travers les premiers catalogues, les actes d'administration et les programmes éducatifs. Ils trouvaient même des échos dans la numérisation de la collection. Et, bien qu'apparente de façon plus diluée, la rivalité continue d'inspirer de nos jours les méthodes de la documentation, numérique ou non.

Cette rivalité est plus facile à percevoir dans les premières manifestations des musées modernes en Angleterre et dans leurs méthodes de documentation, le premier d'entre eux étant ancré dans un modèle de collectionnement des spécimens et des artefacts par la classe moyenne afin d'améliorer la réputation intellectuelle et sociale, tout d'abord sur le plan individuel puis au niveau collectif pour les classes ouvrières. Ces musées « scientifiques » étaient les premiers modèles de musée public en Angleterre et en Europe : le *Musaeum Tradescant* a ouvert en 1656 à un public payant, l'*Ashmolean Museum* en 1683 en tant que le premier bâtiment construit comme musée et le *British Museum* en 1753 comme le premier musée national en Europe non

lié aux collections royales. Les catalogues de ces institutions sont devenus des prototypes pour les collections des musées de sciences, en favorisant des systèmes de classification afin de grouper les objets similaires.

Presque au même moment, les collections d'art étaient catégoriquement privées et cherchaient à élever, en termes de goût et de vertu, les classes nobles collectionneuses en créant des modèles de collectionnement, d'exposition et de documentation. Ces modèles reposaient sur un nouveau vocabulaire et un champ d'études émergents qui nécessitaient richesse et statut social pour acquérir des connaissances par le biais de voyages et d'une expérience immédiate. Le vocabulaire élitiste et le nouveau domaine de l'histoire de l'art ont été favorisés par la documentation de ces collections, qui s'est manifestée en tant que longs descriptions narratifs et jugements sur la qualité des collections et des œuvres, dans le but de guider ainsi que de documenter l'expérience et la vertu personnelle.

Comme il l'a été examiné dans la première partie de ce chapitre, les premiers musées scientifiques et leur modèles de documentation, bien qu'à la pointe de la modernité, ont été mis de côté comme exemples lors de la création d'un musée public de beaux-arts, bien que la NGL, part officielle du *British Museum*, ait aidé à établir ces modèles en Angleterre. Au contraire, la NGL s'est axée sur le modèle de la galerie, plus élitiste, que l'aristocratie avait créé. L'art, longtemps ignoré par les collections scientifiques, était devenu « les beaux-arts », désormais distinct des collections scientifiques et, de plus, établi comme supérieur par l'aristocratie. Même pour les membres du Parlement qui avaient acheté la collection fondatrice de la NGL au nom du peuple afin de favoriser une nouvelle identité nationale, il semblait apparemment préférable de laisser en charge ceux qui semblaient connaître le mieux ses traditions. Les pratiques et les goûts élitistes dominaient la NGL. Les habitudes de collectionnement ont suivi des méthodes imperceptibles à l'extérieur, sauf dans la

mesure où leur point de vue, centré sur l'art Italien comme apogée de l'art, négligeait l'art britannique. L'administration par les aristocrates a fortement démontré une approche de collectionnement à court terme, qui a suivi les préférences personnelles et la disponibilité des objets plutôt qu'une stratégie à long terme afin de développer une collection qui représente un intérêt national ou populaire. Toute demande de transparence de l'administration et de la communication a été évitée. En dépit des protestations du public en faveur de changements dans l'administration, l'élite au pouvoir était confortée dans le modèle de la galerie d'art en raison du modèle du *Trusteeship*.

La réaction du public face aux modes élitistes de l'administration a été constante dans la première partie de l'histoire de la NGL, une éventualité qui aurait dû être évidente en considérant la passion dont le public avait fait preuve pour ce projet avant même l'ouverture de la NGL. Irrité par le manque de patronage royal au niveau des arts et par la perte des collections de beaux-arts de la noblesse britannique vers d'autres pays, le peuple a exigé une galerie nationale d'art car, pendant une longue période, il a été frustré par le Parlement qui, à plusieurs reprises, a échoué à acquérir des collections d'art étrangères lorsqu'elles étaient disponibles. Les demandes pour une galerie nationale n'ayant pas été satisfaites pendant trop longtemps, diverses organisations ont émergé pour combler cette lacune.

Née dans un contexte de disparité historique entre les styles de collectionnement et de documentation par les nobles et par la bourgeoisie, la NGL est née sans énonciation claire de sa mission ou de ses méthodes. Il n'est pas donc surprenant que le collectionnement et la documentation en ont souffert au début. Lorsque la NGL fut finalement réalisée, dans un contexte d'agitation populaire, d'un coût de guerre important (pour les raisons d'agrandissement et de défense de l'empire colonial) et d'influence de la France nouvellement démocratisée, le public était peu enclin à

laisser le Parlement permettre aux goûts et aux pratiques élitistes à régir la NGL. Le public exigeait le fonctionnement optimal de la NGL, tant dans l'intendance que la transparence d'administration. Il réclamait également plus d'informations sur la collection (et a parfois créé des textes explicatifs sur les collections). Lorsque la Chambre des communes est devenue de plus en plus puissante en tant que voix du peuple, en opposition à l'aristocratie et à la Chambre des Lords, elle a commencé à attirer l'attention au niveau national sur les questions qui entouraient la gestion des collections nationales et les services fournis aux classes ouvrières. Cette idée de gestion de la NGL comprenait la responsabilisation de : la gestion, l'exposition et le catalogage des collections, l'état des peintures et leur restauration, et l'état de la représentativité de l'art britannique. À la suite de ce nouvel intérêt par le Parlement, ces enjeux ont été devenus soumis plusieurs fois à enquête.

Bien que ceci puisse ne pas sembler un moteur de changements importants dans la documentation, ces situations et les demandes de la population pour une gestion responsable ont mené à des avancées majeures au niveau du catalogage. Depuis la création de la NGL en 1824, le catalogage, l'exposition et l'identification des peintures sur les murs avaient été aléatoires et les pratiques avaient largement évité toute méthodologie scientifique telle qu'établie auparavant. En tant qu'éléments de communication et de médiation de la collection envers le public, celles-ci étaient insuffisantes et peu plaisantes pour celui-ci.

À l'époque les catalogues consistaient en de maigres brochures qui suivaient pour la plupart des conventions établies dérivées de catalogues de vente aux enchères. Mais l'appétit du public pour des catalogues plus narratifs avait été aiguisé par le nombre croissant de livres disponibles sur le domaine émergent de l'art. Les descriptions écrites de la collection nationale avaient été laissées aux amateurs, insatisfait par les catalogues de la NGL. L'absence de catalogues appropriés et d'étiquetage trahissait

une gestion négligente de la collection et, en particulier, une insuffisance au niveau de l'inventaire. De même, la restauration, dans les premiers jours de la NGL, était souvent réalisée par des personnes non formées, qui ont rarement documenté l'étendue de leur travail. Même quand la restauration a suivi des méthodes plus systématiques et professionnelles, le public était souvent mécontent des résultats, sentant que leurs peintures avaient été falsifiées ou corrompues, même si elles avaient simplement été nettoyées. En conséquence, la restauration des œuvres d'art était sous l'ombre constante du soupçon tout au long de l'histoire de la NGL.

La démonstration étonnante de la demande du public pour l'art a contribué à l'évolution des théories sur l'éducation du public par l'art. Elle a également contribué à l'alimentation et à l'encouragement de l'art local et du design contemporain afin de contrebalancer le favoritisme retranché de la Renaissance italienne au sein des collections de la NGL. En fournissant une collection qui comprenait une plus grande notion de l'histoire de l'art et de ses différentes écoles nationales, la NGL pouvait inspirer l'amélioration de conception, en particulier, et encourager plus généralement un public plus demandant. Ces idéaux semblent surgir du prototype du musée anglais pour s'améliorer par rapport aux collections didactiques.

Au milieu du 19^e siècle, Waagen et d'Eastlake, ont tenté de résoudre, à travers leur influence sur le Parlement et des approches systématiques de collectionnement et de documentation, les tensions particulières au type d'art à intégrer aux collections nationales et celles liées à l'existence même de la NGL. Leur approche stratégique de la collection nationale a cherché à créer une sorte de bibliothèque visuelle d'inspiration design antérieure à la Renaissance italienne par le biais des écoles nationales – afin de mettre l'accent sur les changements qui a rendu l'art italien si extraordinaire – dans l'objectif d'inspirer et d'encourager l'amélioration dans l'art et le design. L'approche stratégique du collectionnement a nécessité une méthodologie

plus scientifique et plus systématique pour la documentation de l'art afin de comprendre ses zones d'excellence et de pauvreté. Leur stratégie a exigé également une forme systématique d'étiquetage et de catalogage afin de mieux communiquer au public la signification des œuvres et de la collection. En même temps, l'intérêt du public pour la restauration des œuvres d'art exigeait une documentation minutieuse sur les altérations et les mesures prises. Ces premières expériences à la NGL ont réglé le ton pour des expériences de ses contreparties coloniales en Amérique du Nord.

Malgré ces efforts, une succession de directeurs et de *Trustees* ont renégocié ces approches, faisant toujours écho à ces mêmes divisions entre approches élitistes et populistes. Pendant le demi-siècle suivant la mort d'Eastlake, les mêmes problèmes qui avaient sévi lors de l'établissement de la NGL sont réapparus, monopolisant l'attention administrative et en retardant le développement et l'évolution. Au même moment, le mouvement d'Æsthétisme émergeait en tant que nouvelle forme d'élitisme dans le contexte de croissance de la classe bourgeoise, en enracinant les idéaux sur la révérence solitaire de l'art ancrée dans une connaissance approfondie. Ces notions contrastaient avec les idées d'avant-gardes sur l'éducation publique de l'époque. Les catalogues et les pratiques de restauration demeuraient statiques et le collectionnement des œuvres oscillait entre un favoritisme pour l'art italien et pour l'art britannique. De cette manière, la NGL a semblé stagner jusqu'au moment où la Première Guerre mondiale a bouleversé le Monde vers de nouvelles perspectives.

Les guerres semblent inciter une unification de l'identité nationale : le service à la nation est devenu le premier mot de la mission de la NGL. Les vieilles rivalités ont semblé disparaître en grande partie de la vue du public. Cependant, on trouve encore des traces de la dichotomie de l'élite et des populistes dans la nouvelle approche à catalogage après la Première Guerre mondiale. Certes, les graves dommages causés par la guerre et la crainte pour les collections ainsi que leurs délocalisations multiples

au cours de la Deuxième Guerre mondiale ont accentué l'importance de la documentation de la collection. Alors que les guerres ont souligné la nécessité de la documentation, elles ont également amené à une résolution. Les collections enfermées étaient disponibles pour les conservateurs qui ont réitéré d'autres tâches afin d'effectuer la documentation des objets d'une approche revigorée. Après les guerres, la NGL a produit des catalogues avant-gardistes qui s'appuyaient sur des preuves d'archivage, l'étude historique de l'art et la recherche scientifique. La publication continue de ces catalogues et l'amélioration de la recherche, scientifique et en histoire de l'art, sont devenues une partie très importante de la mission muséale.

Tandis que les catalogues et les programmes éducatifs ont été élaborés pour mieux communiquer au peuple, – en fournissant l'éducation, le service et la transparence de l'administration –, la nature même du catalogue suivait une approche académique. Bien que cette approche ait été ancrée dans les systèmes de classification, elle invoquait également les longs textes descriptifs – un hybride entre les formes de documentation scientifique et narrative. Le catalogue était projeté afin d'améliorer la réputation de la NGL dans le monde entier, une manifestation de ce qui pourrait être considéré comme une nouvelle forme d'élitisme. Il était ainsi soutenu par la publication d'un catalogue général (moins académique) ainsi qu'une brochure brève pour servir tous les goûts et comme un compromis entre les perspectives rivales. Peut-être parce qu'ils avaient été si longs à arriver, ces catalogues imprimés sont restés une fixation institutionnelle depuis longtemps, même quand leurs contreparties muséales (au moins en Amérique du Nord) ont commencé à tourner leur attention vers la documentation et la publication numérique. Cependant, une arrivée un peu tardive sur la scène numérique a peut-être permis à la NGL de contourner certaines phases expérimentales dans le développement et l'utilisation des systèmes de gestion des collections que ses homologues ont encourues.

Au moment où la numérisation de la collection est arrivée à la NGL, elle servait essentiellement une tentative d'atténuer les dichotomies anciennes, en mettant le catalogue académique au service de la communication au public et de l'éducation. L'ensemble du catalogue de la collection a été numérisé et mis à la disposition du public sur des terminaux spéciaux dans une aile du musée dédiée à la sensibilisation du public. Néanmoins, la numérisation des informations sur la collection a réorienté le catalogage en général vers le modèle scientifique de la documentation muséale, pleine des échos de classification et de concision rendus nécessaires par le format réducteur de la base de données et les besoins définis de l'inventaire. Le choix entre séparation et division, ou intégration et accumulation, détermine encore le format de documentation.

Alors que les vieilles rivalités élitiste et populistes sont peut-être moins évidentes dans le cadre de la numérisation, et peut-être moins clairement basées sur la distinction de classe et les hiérarchies de type d'objet, il ressort clairement de l'histoire qu'elles ont eu une influence sur la NGL et ses méthodes de documentation. Tandis que les catalogues imprimés offrent une accumulation significative des connaissances, la numérisation de la collection a exigé une réduction d'information afin de mieux répondre aux formulaires de données classifiées. Alors que le premier exige une vaste accumulation de connaissance, son format n'a pas encore trouvé un format valide dans une base de données. Et tandis que les bases de données deviennent aussi plus robustes, leur format est limité et elles continuent à servir l'inventaire.

Néanmoins, l'étude de cas de la NGL nous donne un aperçu de ce que pourrait être l'avenir d'une approche plus efficace des méthodes de documentation. Comme précurseur historique de la méthodologie de documentation des œuvres d'art nationales mais aussi comme retardataire dans le domaine de la numérisation, la NGL

affronte, à plusieurs reprises, non seulement le modèle musée / galerie, mais aussi le débat récurrent de séparer ou d'intégrer les jeux de données. Pour cette raison, la NGL tient un effort constant pour résoudre ces tensions par le biais de projets passionnants qui font progresser la définition et la capacité de la documentation numérique d'œuvres d'art et ses efforts pourraient prédire la manière dans laquelle ces anciennes tensions peuvent enfin être mises au repos.

CHAPITRE V

CAS D'ÉTUDE NO. 2 : LA NATIONAL GALLERY OF CANADA

Il est difficile de trouver des histoires du Canada ou de ses institutions qui ne font pas de comparaisons entre le Canada et son voisin du Sud, les États-Unis, ou parmi les deux colonies et leur mère patrie, la Grande Bretagne. La plupart mettent les institutions des deux pays coloniaux en parallèle, en suggérant que du fait de leurs histoires similaires, on tente de les comparer pour voir leurs points communs. Fondés sur le même continent, et de superficies plus ou moins égales, il est vrai que leurs histoires se ressemblent un peu, y compris en ce qui concerne l'histoire des musées. Néanmoins, il existe des différences très importantes quant à la fondation de ces deux grandes nations. Celles-ci ont eu un impact sur leurs cultures et leurs institutions culturelles respectives, mais surtout sur le concept d'une collection nationale et ainsi sur la méthodologie de sa documentation.

Par exemple, le simple fait que la population du Canada soit moins nombreuse et plus mobile que celle des États-Unis a eu pour conséquence que les institutions culturelles s'y soient établies plus tard (Key, 1971, pp. 98-99). Par ailleurs, les musées américains n'ont jamais reçu de leur gouvernement les quantités d'aides et de subventions que le gouvernement canadien a octroyées à ses musées. Certes, une perspective particulière de l'histoire témoigne de ces idées, mais elle suggère un

rapport hiérarchique entre les deux pays dans des conditions équivalentes, alors que ce n'est pas du tout le cas.

En revanche, l'établissement du Musée des beaux-arts du Canada (*National Gallery of Canada* en anglais et ci-après « la NGC »¹²²) en 1880¹²³ mérite d'être pris en compte et mentionné dans nos études de cas pour certaines raisons qui défient de telles perspectives historiques, même qu'on trouve des liens forts dans l'histoire muséale d'Angleterre. D'abord, tandis que la NGC se mettait à rassembler de plus en plus d'œuvres d'art de par le monde entier, tout comme le faisaient ses homologues européens et américains, elle a reconnu très tôt l'importance de l'encouragement et de la promotion de l'art et des artistes canadiens¹²⁴, alors même que le « Canada » lui-même était un concept naissant. Plutôt que de suivre aveuglément le modèle de la *National Gallery, London*, fondée en 1824, dont l'histoire culturelle remontait à plus longtemps, et bien qu'influencé par les premiers musées aux États-Unis (Bergeron, 2015, p. 51) et les goûts britanniques (Boggs, 1971, *passim*) fortement présent dans le pays, le Canada cherchait avant tout à se définir comme une nation distincte de sa mère patrie et à se distinguer par sa culture et sa géographie uniques. Tandis que la Galerie nationale des États-Unis est née en 1938 à la suite d'une longue lutte durant laquelle la nation s'est définie géographiquement et culturellement – une nation qui

¹²² Pour rappeler : dès sa fondation en 1880 et jusqu'en 1990, le Musée des Beaux-arts du Canada s'appelle *The National Gallery* ou *The National Gallery of Canada*. La traduction en français de ce nom était toujours La Galerie Nationale (du Canada) jusqu'en 1990. Ainsi, l'acronyme de préférence ici suit son nom original en anglais. Afin d'éviter toute confusion, je conserverai l'usage de l'acronyme « NGC » tout au long l'étude, même après le moment où, dans cette histoire, l'institution commence à utiliser « MBAC ».

¹²³ La fondation de la NGC prend place au moment où la *Canadian Academy of Arts* (pas encore titulaire de l'appellation « Royale ») tiens sa première exposition le 6 mars 1880 au *Clarendon Hotel*. Deux ans plus tard, la NGC naissante trouve une localisation quasi-permanente sur la Capitole. La date de fondation de la NGC est quelquefois donnée comme 1882 au lieu de 1880.

¹²⁴ Cette définition ne comprenait pas au début les artistes autochtones, mais de temps en temps incorporait les sujets autochtones.

devait développer ses propres définitions du « musée » et de l'« art » – la NGC, quant à elle, s'est établie en 1880 très peu de temps après la Fédération. Cela donne une idée de la maturité du projet et de la priorité de la mission culturelle. En effet, beaucoup de questions identitaires qui préoccupaient les jeunes États-Unis étaient en grande partie résolues pour le Canada en raison de sa relation continue avec la Couronne. Cela ne veut pas dire que la formation du Canada comme un pays indépendant n'est pas complexe et qu'elle n'influe pas sur la nature de la NGC. Ce qu'il faut retenir ici, c'est que certains éléments n'avaient pas besoin d'être entièrement redéfinis comme cela semblait nécessaire dans un pays jeune et révolutionnaire comme les États-Unis. La fondation de la NGC témoigne de la force unique de l'identité culturelle canadienne à promouvoir si audacieusement l'art local et contemporain avant même les beaux-arts européens de l'époque, plus recherchés et plus raffinés. Ces aspects seront fondamentaux aux avancées uniquement canadiennes en ce qui concerne la documentation des œuvres d'art et des objets culturels canadiens

Deuxièmement, le fait même de négocier l'idée de « Canada » et « canadien » alors que l'on se trouvait en présence d'une population diversifiée sur un vaste espace géographique a conduit le NGC sur une trajectoire qui lui permettrait de redéfinir la documentation muséale dans le but de démocratiser sa collection et sa mission au moyen d'un inventaire national complet bilingue et multidisciplinaire. Même les plus gros ouvrages d'histoire ne sauraient rendre justice non seulement à l'expansion culturelle, géographique et économique riche qui a créé le Canada, mais également aux impulsions qui ont été à la base de la Fédération et défini la nature de l'identité nationale canadienne et la façon dont celle-ci est faite d'un assemblage complexe d'influences américaines, britanniques, françaises, autochtones et d'autres cultures. La révolution du Canada contre le pouvoir de la Grande-Bretagne ne fut pas une révolution explosive, comme celle de son voisin du Sud, mais plutôt une relation de

pouvoir en évolution continue, une renégociation constante de l'identité nationale et une émergence progressive du colonialisme. Les efforts des francophones à cultiver et à préserver leur propre culture et à résister à l'assimilation ont constamment été vilipendés puis glorifiés par les anglophones beaucoup plus nombreux. Pendant ce temps, les nations diverses et généralisées des Premiers Peuples ont fait tout ce qui était en leur pouvoir pour sauvegarder leur propre patrimoine tout en contribuant à celui du Canada. Contrairement au célèbre « melting pot » américain, qui s'est constitué dans le feu de la Révolution, le Canada se considère une mosaïque où les tessons individuels formant des influences culturelles variées ne se rattachent pas à d'autres, mais se juxtaposent pour former des notions indépendantes et collectives de la culture. Mais les contributions diverses des populations francophones et autochtones, par exemple, ne sont pas toujours évidentes dans les collections nationales. La collection de la NGC a négligé les œuvres françaises jusqu'au moment où la sympathie pour leur situation, après la Deuxième Guerre mondiale, a modifié les attitudes autrefois antagonistes entre les cultures anglophone et francophone (Boggs, 1971, p. 41). D'une manière similaire, jusqu'aux années 1990, les œuvres autochtones ont été reléguées aux collections ethnographiques, sans être identifiées dans la collection de la NGC en tant qu'œuvres artistiques autochtones.¹²⁵ Le défi de servir et de mieux représenter la mosaïque culturelle du Canada conduira à terme la collection de la NGC à devenir plus diversifiée. Plus important encore pour cette étude : la NGC a tenté de démocratiser sa collection en adoptant une nouvelle approche de la documentation muséale.

Considérant que des antécédents culturels très distincts rendent l'évolution culturelle plus définitive, plus compacte ou en tout cas moins contestée qu'elle ne le fut aux États-Unis, cela ne prédétermine pas les formes futures de l'identité culturelle. Pour

¹²⁵ Voir le site Web : Musée des beaux-arts du Canada – 1990s : <http://www.beaux-arts.ca/fr/apropos/1990s.php>

ces dernières, la NGC a fait preuve d'une façon prémonitoire de respect en mettant l'accent sur les artistes vivants et sur l'art « canadien » – deux idéaux constamment variables. De cette manière, la NGC incarne un des premiers efforts sincères pour documenter les idéaux et l'art canadien. Ces efforts pour servir un pays vaste et hétérogène allaient entraîner la NGC sur des chemins novateurs dans sa propre histoire en ce qui a trait à la méthodologie de la documentation. Plutôt qu'une nation de copistes inférieurs, le Canada et la NGC offrent tous deux un nouveau modèle de galerie nationale et révolutionnent la documentation.

5.1 Le contexte historique de la documentation en Canada – Le patrimoine de la documentation des collections en Canada avant l'établissement de la *National Gallery of Canada*

L'histoire des efforts à implanter les musées au Canada ne s'est pas échelonnée sur une période de temps aussi longue qu'en Grande Bretagne ou aux États-Unis. Néanmoins, elle a suivi presque le même schéma d'évolution. Au Canada, les cabinets privés d'objets didactiques créés initialement dans des buts religieux ou personnels ont influencé l'établissement des collections didactiques des *Mechanics Institutes*¹²⁶ d'abord dans les Provinces Atlantiques. Ces derniers étaient essentiellement des bibliothèques d'aides visuelles suivant les idées sur l'éducation populaire en vogue en Angleterre à la même époque. Les collections privées canadiennes du 19^e siècle, également influencées par les cabinets religieux des Jésuites, correspondaient aux mêmes types qu'aux États-Unis parmi les premiers musées : celles plus scientifiques de Du Simitière et de Peale, ou celles de Barnum qui étaient plus orientées vers le spectacle. « Cette séquence de développement, »

¹²⁶ Pour une histoire plus complète des *Mechanics Institutes* au Canada, voir l'introduction à Lynne Teather, *The Royal Ontario Museum: A Prehistory, 1830-1914* (Toronto : Canada University Press, 2005).

selon Duchesne et Carle (1990, p. 5), « tout à fait comparable à ce qui s'est déroulé en Europe et ailleurs en Amérique du Nord, indique que le Canada était perméable aux courants scientifiques et culturels étrangers. » En effet, l'évidence des premières formes de documentation au Canada suit les modèles scientifique et bibliographique européens. Mais malgré leurs histoires semblables et leurs trajectoires similaires, l'histoire de la documentation des collections du Canada avant la NGC contribue quelques moments d'importance.

5.1.1 Les cabinets religieux – Fondation de la documentation de la culture au Canada

Même si les histoires muséales du Canada et des États-Unis suivent un peu la même piste d'évolution générale, on commence à souligner un contraste important entre les colonies anglophone et francophone du Canada. Alors qu'on trouve dans les colonies (particulièrement au sud) un fort sens du protestantisme¹²⁷ – soit le protestantisme léger des Anglicanes, soit des variations plus antagonistes –, en Nouvelle-France, un cœur culturel du Canada, l'histoire est guidée par les longues traditions et les fortes croyances du catholicisme. Ainsi, les impulsions indépendantistes et de protestation parmi les colons protestants du Sud étaient effectivement une force centrifuge. Par contraste, en Nouvelle-France, le catholicisme était une force centripète et unifiante. Dès la fondation des premières colonies en Nouvelle-France, l'église catholique s'impliquait intimement dans la vie quotidienne des colons et dans l'expansion du territoire de la France, mais surtout dans la mission éducative de l'Église qui a établi

¹²⁷ Le protestantisme, construit sur l'idée de protester contre l'autorité de l'Église catholique, se manifeste en plusieurs variétés dans le nouveau monde. Ses dénominations les plus connues, celles du quakerisme et du puritanisme, cherchaient à échapper à la religion imposée par un État. Elles étaient motivées par le rejet du luxe, de l'ornementation, et donc de presque toutes les formes d'art.

les bases fondamentales afin de valoriser la pratique du collectionnement *et* de la documentation.

Une grande expansion suit la fondation de la ville de Québec en 1608 et les Jésuites, un ordre religieux catholique connu pour sa discipline militaire et son attachement à l'éducation^{128,129}, sont présents à chaque pas du voyage. Soldats et professeurs à la fois (Hours, 2012, p. 74), les Jésuites comptent parmi les premiers ethnographes sur un terrain « sauvage » et étrange. Dédiés au principe du discernement et à l'apprentissage, les Jésuites ont appris et documenté les langues et les traditions autochtones¹³⁰. En plus de leur documentation archiviste de la Nouvelle-France et de ses communautés émergentes et indigènes, leur dévouement à l'éducation se manifestait jusque dans la création des écoles, puis des collèges, et enfin des séminaires, tous qui ont compté sur les collections d'objets didactiques pour enseigner. Après la mort de Samuel de Champlain (1574-1635), fondateur de la ville de Québec et premier gouverneur de la Nouvelle-France, l'Église catholique, grâce

¹²⁸ La Compagnie de Jésus fut fondée en 1540, juste avant la contre-réformation de l'Église catholique, qui était une réponse interne aux mêmes problèmes cités par les protestants pendant leur mouvement de reformation externe. Fondés par Ignace de Loyola, un soldat et un aristocrate, les Jésuites ont suivi à la lettre le modèle de discipline militaire et d'éducation profonde instauré par leur fondateur. Pour une compréhension plus profonde, voir André Ravier, *Ignace de Loyola fonde la Compagnie de Jésus* (Paris : Desclée, De Brouwer, 1974), p. 82-99 ; Michael J. Buckley, *The Catholic University as Promise and Project : Reflections in a Jesuit Idiom* (Washington, D.C. : Georgetown University Press, 1998) ; George E. Ganss et Livia Iacovino, *Saint Ignatius' Idea of a Jesuit University: A Study in the History of Catholic Education* (Milwaukee, WI : Marquette University Press, 1956) ; Pedro Leturia, « Why the Society of Jesus Became a Teaching Order ». *Jesuit Education Quarterly*, 4, no. 1, (1941), p. 31-54 ; John W. O'Malley, « The Schools. » *The First Jesuits* (Cambridge, MA : Harvard University Press, 1993). Howard Gray, « The Experience of Ignatius Loyola : Background to Jesuit Education. » *Jesuit Education Reader* (Chicago : Loyola Press, 2008), p. 66.

¹²⁹ Ils sont devenus les soldats d'une Église militante qui luttait contre le Protestantisme. Le pape Paul III a autorisé et ordonné la compagnie de Jésus avec la bulle *Regimini militantis ecclesiae* [Au gouvernement de l'église militante] le 27 septembre, 1540.

¹³⁰ En 1632, les Jésuites ont écrit des rapports annuels, *Relations des Jésuites de la Nouvelle-France*, sur leurs activités en Nouvelle-France en décrivant leurs interactions avec les autochtones. Voir Pouliot, *Étude sur les Relations des jésuites de la Nouvelle-France (1632-1672)*, 1940.

aux Jésuites et aux actions du cardinal de Richelieu (1585-1642)¹³¹, était le pouvoir dominant (Li, 2001, p. 44). En 1658, François de Laval (1623-1708) est nommé évêque de la Nouvelle-France (Gosselin, 1890) qui, comme la France, possède une grande influence gouvernementale. Donc, le catholicisme a dominé le territoire, la vie quotidienne et l'éducation en Nouvelle-France. Ainsi, les sciences humaines¹³², l'appréciation des arts fortement inclus, ont formé le cœur de l'éducation des Jésuites eux-mêmes et de leurs écoles (O'Malley, 2008, p. 41). Le fait qu'il y avait un évêque contraste directement avec les territoires anglophones où il n'y avait pas une telle force si singulière ou unificatrice.

Les Jésuites, déjà connus en Europe pour le collectionnement des reliques et de l'art illustrant des scènes bibliques (Bailey, 1999, p. 38), ont commencé à assembler des cabinets d'objets didactiques pour faciliter l'enseignement supérieur (Key, 1971, ch. 13). Fidèle aux traditions similaires, la communauté des prêtres est invitée à mettre en commun toutes ses possessions lors la fondation du Séminaire du Québec en 1663 sous le monseigneur de Laval¹³³, la communauté des prêtres est invitée à mettre en commun toutes leurs possessions (Bergeron, 2007 ; Galarneau, 1977). Ce cabinet collectif était riche en livres et images d'art (*ibid.*, Bergeron) et fondé sur les

¹³¹ Richelieu a interdit les protestants sur le territoire de la Nouvelle France. Voir R. J. Knecht, *Richelieu* (New York : Longman, 1991), p. 165.

¹³² Grâce à leur dédicace à l'éducation, les Jésuites ont réorienté le système universitaire en Europe. Contrairement aux universités établies au Moyen-âge par les ordres religieux des Dominicains et des Bénédictins, les écoles des Jésuites se sont orientées vers l'enseignement général au lieu de l'apprentissage particulier des membres du clergé. Alors que les universités du Moyen-âge ont poursuivi la vérité théologique ou philosophique, les écoles des Jésuites ont suivi le modèle de *studia humanistatis* en utilisant les œuvres de littérature pour encourager le développement des morales et du discernement. Voir : Ignatius of Loyola, *The Constitutions of the Society of Jesus* (St. Louis, MO : Institute of Jesuit Sources, 1970 [1594]), ch. 7 ; John W. O'Malley, « How the First Jesuits Became Involved in Education. » *Jesuit Education Reader* (Chicago : Loyola Press, 2008), p. 43 ; Craig Ringwalt Thompson, « Better Teachers than Scotus or Aquinas. » *Southeastern Institute of Medieval and Renaissance Studies*. (Durham : Duke University Press, 1966).

¹³³ Laval est éduqué par les jésuites. Voir A. Leblond de Brumath, *Bishop Laval* (Toronto : Morang & Co., 1906), p. 20.

principes jésuites de la documentation et de l'éducation. Un siècle plus tard, toujours grâce aux buts éducatifs enracinés au sein du Séminaire, un prêtre et professeur, Jérôme Demers (1774-1853), a constitué le premier Cabinet de Physique pour enseigner les sciences naturelles. Couplé avec les autres collections d'origine du Séminaire, le Cabinet de Demers était destiné à devenir le premier musée au Canada en 1806 (*Ibid.*). La richesse de ce dernier et des autres collections a étayé la fondation de l'établissement de l'Université Laval en 1852. Ainsi, les cabinets de curiosité des Jésuites – un mélange d'art (moins représenté dans les cabinets d'Angleterre), des spécimens scientifiques et d'artefacts ethnographiques (selon nos idées moderne d'objets culturels parce que le domaine d'ethnographie n'était pas encore très défini à cette époque) – inspiraient des premières collections scientifiques et artistiques en Amérique du Nord (Bergeron, 2002, p. 110) et leur forte tradition de la documentation et l'éducation.

L'héritage et l'impact de la mission des Jésuites sur la culture canadienne et sa documentation sont inestimables. Les jésuites ont doté le Canada des structures qui allaient lui permettre de continuer une forte tradition de collectionner, documenter, et préserver le propre environnement et la culture du Canada. Sous la force unificatrice de l'église Catholique, la nation de Québec a établi au début du 20^e siècle plus d'institutions culturelles que l'entièreté du Canada anglophone¹³⁴. D'ailleurs, la mission des Jésuites a démontré un amour pour l'éducation basée sur l'observation de l'environnement et des objets, où nos antécédents historiques et notre présent sont également importants. Grâce aux Jésuites, chacun de ces éléments se retrouve dans l'histoire muséologique canadienne (Duchesne, 2003). Ils ont ensemencé l'essor des musées partout au Canada.

¹³⁴ Selon le recensement national de 1937. Voir Archie F. Key, *Beyond Four Walls : The Origins and Development of Canadian Museums* (Toronto : McMilland & Stewart, 1971), p. 110.

5.1.2 Un contraste et une convergence des cultures

La Fédération du Canada en 1867 est le produit d'une longue histoire coloniale et des impulsions dites nationalistes, même si son statut comme fédération est subjugué à la Couronne anglaise (Heard, 1991). L'histoire du Canada a toujours été celle d'une convergence des cultures, au lieu d'une histoire de la subjugation ou dissolution d'une culture par une autre. Cela ne veut pas dire qu'il n'y avait pas de conflit, mais plutôt que l'absorption des cultures a enrichi le pays dès sa naissance. De nos jours, les deux langues officielles nous rappellent que le pluralisme du Canada a créé un environnement unique pour le développement d'une galerie nationale et un système de documentation des objets muséaux d'avant-garde.

La Guerre de la conquête (1754-1763)¹³⁵ a eu comme effet la définition des territoires britanniques en Amérique du Nord selon le Traité de Paris en 1763 et la dissolution de la Nouvelle-France qui est devenue beaucoup plus compacte et une colonie britannique. Cette victoire britannique, grâce à sa supériorité navale et le facteur simple d'une population au moins trente fois plus nombreuse que la population française à l'époque (Robertson et Walton, 1979, p. 27), a joué un rôle central dans la perte des treize colonies américaines pendant la Guerre de la Révolution américaine. Sans la menace constante de la France ou de ses alliés, les autochtones, les Colonies américaines n'avaient plus besoin de la protection militaire britannique et donc aucune raison pour rester dépendantes de la Grande-Bretagne. Même si à un moment donné quelques Canadiens éprouvaient de la sympathie pour la cause révolutionnaire des Américains, en particulier parmi les territoires anglophones de l'est (McNaught, 1976, p. 53), le Québec, la Nouvelle-Écosse et l'Île-du-Prince-Édouard ne prenaient

¹³⁵ « Guerre de Sept Ans » selon la perspective de l'Europe, et une partie des « Guerres Franco-Indiens » selon les américains.

pas allégeance pour les colonies du Sud. La Province du Québec, si proche de la frontière des colonies américaines, est fortement touchée par les batailles et les attaques entre les colonies américaines et les Britanniques.

En 1791, en suivant le déluge des 40 000 Loyalistes à la couronne britannique anglophone qui ont fui les nouveaux États-Unis, la Province du Québec, l'ancienne « Nouvelle-France », se divisait en deux selon la division linguistique de la population maintenant plus distincte, devenant les provinces du « Haut Canada » et les provinces du « Bas Canada ». Face à la disparité entre la grandeur de la population anglophone, l'influence culturelle des francophones a beaucoup diminué (Canada in the Making, 2005). Les escarmouches entre les Américains et les troupes britanniques dans le Bas Canada ont continué, en menant à la Guerre de 1812 pendant laquelle la Grande-Bretagne et également les colons du Haut et du Bas Canada à la frontière des nouveaux États-Unis se préoccupaient de la défense territoriale. Les incursions américaines au territoire du Canada ont fortifié un sens du nationalisme canadien plus unifié entre les anglophones et les francophones (Gwyn, 2007, pp. 245-255) et ont rendu évident le besoin d'une meilleure sécurité géographique. Une réunification géographique semblait donner plus de résistance contre des incursions potentielles par les États-Unis. Par ailleurs, une législature fédérale a promis plus de coopération entre le Haut et le Bas Canada (Gwyn, 2007 ; Heard, 1991) et une résolution potentielle des enjeux entre les cultures anglophone et francophone dans l'ancienne Nouvelle-France.

Parmi les Loyalistes à la Couronne, il y avait un fort sens du républicanisme (Thompson, J. H. et Randall, 2002, p. 19) qui a mené lentement vers les révoltes contre le gouvernement colonial en 1837 et 1838. Le « Rapport Durham » sur les affaires de l'Amérique du Nord britannique a recommandé un gouvernement responsable (voir : représentatif) et la réunification du Haut et du Bas Canada, qui a

eu lieu en 1840 par l'Acte de l'union. Une génération après, le Dominion de Canada, un nom indiquant le pouvoir de détermination de soi en ce qui concerne les enjeux internes, mais également indiquant la domination de la Grande-Bretagne sur les enjeux législatifs (Heard, 1991) et sur la culture et la langue, s'est établi. À titre de témoignage, entre 1841 et 1867, Kingston et Toronto dans la province d'Ontario, rivalisaient avec Montréal et Québec dans la province de Québec pour devenir capitale du Canada Uni. Mais ce fut la Reine Victoria qui choisit Bytown, un petit village industriel situé entre les frontières de l'Ontario et du Québec pour devenir Ottawa, la capitale nationale.

Malgré la répartition superficiellement égale entre le Canada anglais et le Canada français, la culture francophone a toujours été menacée par la disparité extrême entre les populations francophone et anglophone (Bergeron, 2015, p. 103). Il y avait encore une majorité d'anglophones, en particulier dans les villes québécoises comme Montréal (Dubé et Montpetit, 1991, p. 12). « Dans ce contexte, les institutions mises en place s'inspirent des modèles prévalant, à cette époque, en Grande-Bretagne et aux États-Unis ». (*Ibid.*) Mais la réduction continue du territoire francophone et la division en deux selon les langues ont créé une fissure qui persiste de nos jours et qui est perceptible dans l'histoire du collectionnement et de la documentation à la NGC.

Yves Bergeron, dans son étude des musées et de la muséologie québécoise souligne qu'une des répercussions de l'accélération de l'empiètement sur le territoire francophone fut la naissance de l'opinion publique dotée d'une nouvelle voix grâce à l'apparition de la presse moderne et la multiplication des journaux (Bergeron, 2015, p. 54) qui formèrent une classe de citoyens plus instruits, plus curieux et plus engagés (Duchesne et Carle, 1990, p. 7 et n. 11)¹³⁶. La diffusion des textes et d'idées

¹³⁶ Voir aussi Bernard J. Andrès et Marc André Bernier, *Portrait des arts, des lettres et de l'éloquence au Québec (1760-1840)* (Sainte-Foy, QC : Les Presses de l'Université Laval, 2002).

revigorait l'unité et l'unicité de la culture francophone et inspirait la multiplication des bibliothèques¹³⁷ et des sociétés savantes (*Ibid.*). Rappelons également qu'en 1791, la France est pleinement plongée dans sa propre révolution, qui a rendu plus ségrégués les avis nationalistes. « C'est dans ce contexte que naît l'intérêt pour la littérature, l'histoire, la politique, l'art ainsi que l'histoire nord-américaine et que se forment les premières collections privées. » (Bergeron, 2015, p. 54)

Ainsi, on peut considérer que la rivalité entre les cultures francophone et anglophone ait suscité le développement des collections publiques. Plus exactement, parce que la culture francophone semblait toujours menacée par celle des anglophones, elle fut célébrée et renforcée par le développement des institutions culturelles. Dubé et Montpetit insistent sur le fait que de tels projets¹³⁸ « témoignent de l'existence d'un public instruit aux intérêts multiples reliés autant aux sciences qu'aux arts et à l'histoire ». Mais ils démontrent également les plusieurs types de collectionnement

¹³⁷ En 1825 apparaissait *La Bibliothèque Canadienne*. Il est intéressant de noter que l'usage de « bibliothèque » ne fait pas référence à un édifice plein de textes mais à un journal mensuel couvrant des sujets historiques, scientifiques et littéraires. Voir Céline Cyr, *Michel Bibaud*, (Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2003).

¹³⁸ Durant la décennie 1820, Montréal était une ville en pleine expansion et dominée par la classe marchande où il y avait plusieurs projets muséaux exemplaires qui semblaient stimuler le goût des musées au Canada pendant le 19^e siècle. À titre d'exemples, la *Company of Proprietors of the Montreal Library* a été fondée en 1819 pour gérer une bibliothèque qui a lancé un court projet (de 1822 à 1827) pour rassembler une collection d'histoire naturelle ; la *Literary and Historical Society of Québec*, fondée en 1824, a possédé très vite une grande collection de plantes indigènes mélangée à des peintures de l'artiste Joseph Légaré après 1830. Le musée de la *Natural History Society of Montreal* est fondé en 1827 ; Il y avait par ailleurs un projet de musée industriel au Mechanics Institute of Montréal en 1828. Voir : Philippe Dubé et Raymond Montpetit, « Naissance de nos premiers musées ». *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, 25, no. Printemps, (1991), p. 10-13 ; Hervé Gagnon, *Divertir et instruire : les musées de Montréal au XIX^e siècle* (Sherbrooke, QC : G.G.C., 1999) ; *Statuts Provinciaux de Bas-Canada*, (Montréal : W. Vondenvelden, 1819), p. 416 ; Hervé Gagnon, « Le projet avorté de musée d'histoire naturelle de la Montreal Library (1822-1827). Notes de recherche sur l'histoire des premiers musées au Québec ». *Cahiers d'histoire*, 12, no. 2, été, (1922), p. 75-88 ; Raymond Duchesne et Paul Carle, « L'ordre des choses: cabinets et musées d'histoire naturelle au Québec (1824-1900) ». *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 44, no. 1, (1990), p. 3-30.

qui s'installaient au Québec à cette époque, le premier musée public¹³⁹, le Musée del Vecchio¹⁴⁰ ainsi que le premier musée « national », le Musée de Chasseur. Les musées de Chasseur et Del Vecchio correspondent à la dualité de typologie des musées de l'époque décrite par Dubé et Montpetit (1991, p. 13), même si leurs collections sont très similaires. De plus, ils suggèrent le statut de la documentation muséale de l'époque, soit exister seulement pour inventorier les atouts d'une entreprise capitaliste et pour donner une description attirante au public, ou ancrer la documentation des collections à la typologie scientifique et bibliothécaire. Ceci indique le statut des collections et leur documentation avant la création de la NGC, le musée national.¹⁴¹

¹³⁹ Une entreprise commerciale orientée vers l'éclectique qui a suivi le modèle muséal quasi-scientifique/quasi-spectacle récemment apparu aux États-Unis et qui s'est fait connaître pour son grand nombre d'expositions itinérantes venues à Montréal des États-Unis. Les types d'objet furent connus grâce aux publicités et un inventaire pour la vente de dissolution ; aucune documentation sur la collection n'existait autrement. Elle comprenait des spécimens de taxidermie exotiques, poissons et reptiles inclus, des instruments de musique, des effigies en cire, des coquillages et des papillons secs. Voir : Normand Thériault, *Le Québec se souvient - Thomas Delvecchio ouvrait son musée en cet août de 1824*, (Montréal : 2011) ; Hervé Gagnon, « Du cabinet de curiosités au musée scientifique. Le musée italien et la genèse des musées à Montréal dans la première moitié du XIXe siècle ». *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 45, no. 3, (1992), p. 415-430 ; Hervé Gagnon, *Divertir et instruire : les musées de Montréal au XIXe siècle* (Sherbrooke, QC : G.G.C., 1999), p. 14.

¹⁴⁰ On voit des variations dans l'orthographe et la capitalisation du nom Del Vecchio dans les textes anciens et récents. On prend ici la version selon l'italien, comme le pont très célèbre de même appellation à Florence.

¹⁴¹ Le Musée de Pierre Chasseur était « un superbe commencement dans un Cabinet d'Histoire Naturelle » acheté en 1836 par le gouvernement du Bas-Canada pour donner naissance au premier projet muséal national au Canada. La collection de Chasseur, qui comprenait des oiseaux, des reptiles, et des mammaliens, était cataloguée et ajoutée à la collection de la Société historique et littéraire du Québec en 1840. La société n'était pas la seule société savante bilingue, mais elle a joué un rôle important dans l'établissement de la Commission géologique du Canada aussi que la Bibliothèque et les archives du Canada. Voir : Journal de la Chambre, appendices et témoignages, 5 décembre 1831, cité en Duchesne et Carle, *op. cit.* p. 3-30 ; Key, *op. cit.*, p. 109 ; Raymond Duchesne, *Magasin de curiosités ou musée scientifique? : le Musée d'histoire naturelle de Pierre Chasseur à Québec (1824-1854)*, (1983) ; Yves Bergeron, *Musées et muséologie au Québec : Essais d'interprétation*, (2015), p. 63.

5.1.3 Les *Mechanics Institutes* – le modèle muséal ancré dans les sciences

Même si la culture et les arts sont plus évidents au Québec qu'ailleurs grâce à l'influence jésuite, les premiers instituts dits culturels correspondent à l'intérêt pour l'environnement d'un nouveau territoire – c'est-à-dire les sciences naturelles. Les *Mechanics Institutes* se sont établis rapidement partout pour procurer une formation continue à ceux qui la désirent et pour mieux développer les compétences industrielles. Ces instituts collectionneurs ont ancré l'idée d'un musée à la science.

À Halifax (1831) et à Saint-Jean (avant 1846¹⁴²) notamment¹⁴³, ils ont développé avec vigueur leurs collections éducatives, l'accent sur « l'histoire naturelle » (Key, 1971, pp. 99-103) pour compléter leurs bibliothèques et pour former les ouvriers. En fait, l'habitude de l'époque était de garder un inventaire ou catalogue des objets de la même façon qu'un catalogue ou index des livres. Key note la nature aléatoire des objets dans la collection à Halifax en donnant une liste exemplaire :

A list of such accessions owned by the Halifax Institute included such articles as a « set of minerals ;...a wheel and an axle ; a large map of North America ; insects ; south Sea curiosities ; a colossal bust of Napoleon ; specimens of West Indian woods ; a planetarium ; a war spear ; letters of marque ; spear heads ; a young turtle and three silver pennies ». Later acquisitions included the sword of a sword fish, together with a collection of portraits including significantly one of Dr. Birkbeck¹⁴⁴. There were also

¹⁴² Key note que la date de fondation du *Mechanics Institute* de Saint-Jean est inconnue, mais on constate que la collection du Musée Gesner est offerte à l'Institut en 1846. *Op. cit.* pp. 103 et 106.

¹⁴³ À Montréal aussi s'est formé en 1828 un *Mechanics Institute* « to see to the instruction of its members in the arts and in the various branches of science and useful knowledge ». Le travail de l'institut est interrompu par les Rébellions de 1837. Quand les programmes ont repris, ils se sont orientés plutôt vers l'éducation générale du public que vers les sciences.

¹⁴⁴ George Birkbeck (1776-1841), médecin anglais et pionnier dans le domaine de l'éducation des adultes, a fondé le premier *Mechanics Institute* à Londrès en 1823.

elephants' teeth, an armadillo skin, paintings of wildflowers, in addition to models of a fire escape and a sailing vessel, along with some sand from Sable Island, gunlocks used in the battle of Trafalgar, a stuffed deer, two dolphins, « and a great many other objects and books. » (Key, 1971, p. 101)

Autour de la même époque, le médecin et géologue amateur Abraham Gesner (1797-1864)¹⁴⁵ a lancé dans la même ville le *Gesner's Museum of Natural History* et simultanément publié un catalogue des contenus intitulé « *Synopsis of the Contents of Gesner's Museum of Natural History* » (Key, 1971 ; Russell, 2003, p. 106). Cette collection se composait des vestiges des spécimens minéralogiques rassemblés par Gesner pendant ses commissions géologiques pour le compte du gouvernement du Nouveau-Brunswick.¹⁴⁶ Lorsque le gouvernement a échoué à subventionner son travail de terrain en 1842, Gesner s'est senti en droit de garder et d'afficher cette collection au public en tant que musée consacré à la science naturelle. (Russell, 2003)

Le catalogue de Gesner donne simplement une liste des 2 173 objets dans la collection catégorisés selon le système de nomenclature de Linné (p.ex. classés par « classe », « ordre », « genre »). La moitié correspondent aux spécimens minéralogiques, mais le catalogue donne également des renseignements sur les autres types d'objets comme ceux qui correspondent aux types de fossiles de la flore et de la faune, coquillages, poissons, reptiles, oiseaux, mammifères, insectes, « reliques indiennes », et plusieurs objets divers (p. ex. des souliers antiques, des pièces antiques et des boulets de canon). Chaque objet est doté d'une description brève, suivie du lieu de la découverte, et du nom du donateur s'il y a lieu (qui était souvent aussi le collectionneur). À titre d'exemple: « Chlorate of Soda, Wisconsin

¹⁴⁵ Inventeur de la lampe de kérosène et pionnier de l'industrie pétrolière. Voir Miller Cumming et R. Buhay, Abraham Gesner, en ligne éd., 2013) ; Loris S Russell, *Abraham Gesner*, (Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2003)

¹⁴⁶ On estime qu'il fut le premier géologue engagé par une colonie britannique.

Territory, Professor Shepherd ») (Gesner, 1842). Un échec sur le plan financier a mené à la fermeture du musée après une courte vie. Les créanciers de Gesner ont donné la collection au *Mechanics Institute* de Saint-Jean en 1846. (Cumming et Buhay, 2013 ; Russell, 2003)

Key mentionne également que le *Mechanics Institute* de Saint-Jean a pris possession d'un cabinet de curiosités déjà connu (1971, p. 103). Son exposition publique a inspiré plusieurs dons d'autres objets de la curiosité au *Mechanics Institute*. On ne sait pas du tout si les collections exposées au Club Merchant et au Musée de Gesner sont les mêmes collections ou non. Ce que l'on sait, c'est que la collection est maintenant sous la responsabilité du *Mechanics Institute* et qu'elle requiert une gestion plus sophistiquée, un moment important pour la documentation des objets.

En 1849, en conjonction avec la société bibliothèque, a été formé un comité pour gérer la collection et son exposition. Le comité a créé des règles. Parmi celles-ci, des consignes destinées au conservateur de la collection de « keep the premises in good order and to keep a list of articles on display ». (Key, 1971, p. 103) Ainsi, on comprend la responsabilité des premiers conservateurs de l'époque : ils ont comme directive de maintenir une liste simple, correspondant aux tendances contemporaines dans les bibliothèques, dans les autres musées, pour les catalogues de vente ou d'exposition, etc. En fait, un catalogue d'une exposition des tableaux dans la collection du *Mechanics Institute* de Halifax en 1848 documente simplement le titre (ou la description), l'artiste, et le propriétaire (Halifax Mechanics Institute, 1848).

Une des choses intéressantes à remarquer entre les deux types et en fait parmi les collections variées de Del Vecchio, Chasseur, ou même parmi les collections

éducatives comme celle du Séminaire de Québec ou des *Mechanics Institutes*, c'est que les collections n'étaient pas si différentes les unes des autres. Même si elles possédaient toutes leur propre raison d'être et des objets « uniques », elles regroupaient également un ensemble de spécimens biologiques, d'artefacts, et d'outils étranges ou rares et souvent aussi des tableaux. On le sait grâce aux listes, mais on n'en sait pas beaucoup plus.

5.1.4 Le premier modèle muséal national

L'élan vers un musée national, dédié à la science, fut renforcé par la création de listes *cum* (accompagnées d') inventaires. L'impulsion à cataloguer des spécimens scientifiques et le besoin de tenir à jour les objets qui étaient la propriété du gouvernement se sont renforcés, en enracinant fermement une méthodologie documentaire des objets muséaux avant que la NGC ne soit ouverte. Cette sorte de méthodologie serait en vigueur au moment où la NGC a été fondée.

Quand la collection de Chasseur fut achetée par le gouvernement canadien en 1836 et déposée au musée de la Société littéraire et historique de Québec, « présentée joliment parmi les peintures de la collection de l'artiste Joseph Légaré » (Dubé et Montpetit, 1991), le discours du jour de former un musée national consacré à la science était devenu de plus en plus grave sous l'impulsion du lègue de James Smithson (1765-1829) aux États-Unis. Lorsqu'en 1829, le noble anglais est mort, la presse et le public des deux côtés de l'Atlantique ont été surpris par la mention plutôt singulière dans son testament selon laquelle, dans certaines éventualités, la propriété du testateur (argent et une grande collection de géologie et de minéralogie) est destinée à trouver « an institution at Washington [in the United States] to be called the Smithsonian Institution for the increase and diffusion of knowledge among men ».

Le legs de l'anglais aux États-Unis, une nation pour laquelle il n'avait aucune allégeance, a dû paraître quelque peu fallacieux pour le Canada, enflammant un sens de la concurrence pour établir une telle institution avant les États-Unis.

Selon le texte de Key (1970, p. 122), inspiré par les collections de Smithson, un médecin s'adressait au Parlement du Haut Canada pour réclamer une subvention afin de faire une étude et prospection géologique de la province en 1827. En 1836, deux ans avant les commissions géologiques de Gesner au Nouveau-Brunswick¹⁴⁷, un comité du Parlement a recommandé une reconsidération du sujet d'un musée national mais aucune action n'a été prise. En 1841, le premier Parlement Uni a donné son approbation à une troisième pétition, soutenue par la Société de l'histoire naturelle de Montréal et la Société littéraire historique. Celle-ci réclamait 1 500 livres pour une Commission géologique. L'année suivante, William Edmund Logan a obtenu le poste de Géologue provincial et, effectivement, conservateur des collections résultant de la commission.¹⁴⁸ Il a très vite établi les méthodes de déballage, étiquetage, et catalogage – les premières méthodologies muséales d'un musée national au Canada.

L'influence des Jésuites a établi de manière indélébile des traditions fortes autour des pratiques du collectionnement, de la préservation et de la documentation. Les tensions et la rivalité entre les cultures franco- et anglophone ait suscité le développement des collections publiques et d'une publique qui les demande. Les *Mechanics Institutes* et la formation des premières collections provinciales puis nationales ont créé les premiers modèles de la méthodologie de la documentation et de la gestion des collections au Canada. C'est dans ce contexte qu'est née la NGC.

¹⁴⁷ En 1842. Le musée de Gesner est établi en 1846.

¹⁴⁸ Ce musée n'était que partiellement soutenu par les fonds gouvernementaux.

5.2 La fondation de la *National Gallery of Canada* et le développement de la pratique de la documentation

« While the great majority of American museums prospered from infancy, Canadian museums faced close to one hundred and fifty years of frustrations, poverty, and governmental apathy while dedicated individuals and idealistic societies sought to serve as guardians of Canadian heritage, » déclare Archie Key, dans son étude sur les musées canadiens (Key, 1971, p. 98). Les deux facettes de cette déclaration méritent un examen plus critique qui peut être réalisé dans l'étude présente. Néanmoins, il représente bien la situation de la NGC à l'égard de ses plus grandes contreparties américaines en matière de beaux-arts, au moins au début de l'histoire de la NGC. Key suggère que les États-Unis ont davantage profité de la libre entreprise de l'Âge d'or plus que les Canadiens, comme l'indique le manque total de dons généreux de collections d'art, de bâtiments ou de dotations aux musées au Canada comparativement aux musées aux États-Unis.

One has only to compare the flow of gifts, for example the Corcoran, Freer, Mellon and so on to Joseph Hirshorn to the Smithsonian and its subsidiary galleries and museums, with the almost complete lack of similar benefactions to Canada's national and provincial institutions to understand why Canadian museums remained impoverished (Key, 1971, p. 121).

Tandis que les exemples de Key sont pour la plupart anachroniques à la Fondation de la NGC en 1880 – la galerie de (William) Corcoran étant le seul exemple contemporain – les États-Unis avaient certainement une abondance de riches bienfaiteurs qui ont créé les premiers grands musées d'art en Amérique et ont donné généreusement à leur cause. Il doit paraître aux Canadiens que même si les maisons royales d'Europe avaient adapté facilement leurs collections princières à la vue publique, et les riches « barons voleurs » des États font don de fortunes, de collections et de vastes bâtiments, par contraste le Canada a pour sa part construit sa

galerie nationale œuvre par œuvre, pierre par pierre sans l'aide d'une collection fondatrice.

L'établissement de la NGC en 1880 a suivi très vite la confédération canadienne en 1867 grâce aux efforts du Marquis de Lorne, le 4^e gouverneur général du Canada (1878-1883)¹⁴⁹. Encouragée par le patronage royal, l'Académie des arts du Canada (appelée plus tard l'Académie royale des arts du Canada) a tenu la première exposition d'artistes canadiens à Ottawa en 1880, à l'Hôtel Clarendon (Musée des beaux-arts du Canada, 2015c). Le but de l'Académie royale des arts du Canada (ci-après l'« ARC ») était d'encourager les artistes et les arts visuels au Canada, mais également d'établir des standards esthétiques et de célébrer l'unicité de l'« expérience canadienne » (Académie royale des arts du Canada, 2015). Ainsi, suite à sa première exposition, les vingt-cinq membres de la chartre de l'Académie se sont résolus à établir une galerie nationale dans la capitale du Canada avec une collection d'œuvres donnée par les membres de l'ARC – the *Diploma Collection* [Morceaux de réception]. Chaque année¹⁵⁰, les membres doivent donner une œuvre à cette collection pour créer un témoignage de l'art et des artistes canadiens.¹⁵¹ (Sisler et Hushion, 2009) Donc, le concept et la collection de la NGC ont pris forme simultanément.

¹⁴⁹ Le Marquis John Douglas Sutherland Campbell, 9th Duc d'Argyll (1845-1914), était également le beau-fils de la Reine Victoria, ayant épousé sa 4^e fille, la princesse Louise (1848-1939). Louise était particulièrement douée comme sculptrice et artiste. Les deux étaient amoureux des beaux-arts, car ils avaient tous les deux suivi des cours à la *National Art Training School* au campus de South Kensington, en Angleterre, déjà connu comme un modèle muséal. Voir : Henry J. Morgan, *Types of Canadian Women and of Women Who Are or Have Been Connected with Canada* (Toronto : W. Briggs, 1903), p. 1 ; Elizabeth Longford, *Darling Loosy: Letters to Princess Louise, 1856-1939* (London : Weidenfeld and Nicolson, 1991), p. 73 ; et Mark Stocker, *Louise, Princess, Duchess of Argyll (1848-1939)*, (Oxford : Oxford University Press, 2004).

¹⁵⁰ Jusqu'en 1976, selon le site web de l'Académie Royale <http://rca-arc.ca/fr/who-we-are/history/>

¹⁵¹ L'adoption de l'acte du Parlement de 1913 qui a incorporé la Galerie Nationale du Canada, a coupé la relation officielle entre l'académie et la galerie, mais les membres de l'académie ont continué à donner les œuvres pour la collection jusqu'en 1976. Voir Sisler et Hushion, *Royal Canadian Academy of Arts*, 2009 et la site Web de l'Académie (op. cit.)

Alors que le concept d'un musée des beaux-arts et de la naissance de la collection lance l'histoire de la NGC en tant qu'institution, il n'y a eu aucun édifice muséal permanent avant plus d'un siècle. La NGC a déménagé d'un édifice public à un autre jusqu'en 1988. En 1882, la NGC est sous la responsabilité du Ministère des travaux publics qui situait l'exposition des collections dans deux petites salles – un atelier de bâtisseur reconstruit – attenant à la Cour suprême. Une situation impopulaire et tout à fait insuffisante, la Galerie est déplacée en 1888 pour un hébergement plus grand au-dessus de la pièce d'écloserie de poisson gouvernementaux. Du point de vue du ministère des travaux publics, un certain type d'exposition (les poissons) n'est pas si différent de l'autre (l'art). Les plus populaires (les poissons) sont destinés à attirer des visiteurs vers l'autre (l'art) (Rapport annuel, 1891).¹⁵² En 1911, la NGC s'installe dans le nouveau bâtiment du *Victoria Memorial Museum*, partageant l'espace avec le ministère des Mines et de la Commission géologique. Cette résidence est abandonnée cinq ans plus tard, lorsqu'un incendie au Parlement nécessite l'utilisation du *Victoria Memorial Museum* comme un lieu de rencontre temporaire pour le Parlement. Encore cinq années plus tard, en 1921, la NGC retourne au bâtiment Victoria où elle restera jusqu'en 1959. En 1952, un concours d'architecture est annoncé pour concevoir un nouveau bâtiment pour la NGC, mais le projet est abandonné deux ans plus tard. À la place, un nouveau musée, un immeuble de bureaux gouvernemental, le Lorne building, va être rééquipé pour être utilisé par la NGC. La Galerie va y résider jusqu'en 1988, lorsque la nouvelle cathédrale de cristal des arts du Canada, conçue par l'architecte canadien/américain/israélien, Moshe Safdie (1938-), est ouverte, après 108 ans d'exposition dans des hôtels et des immeubles de bureaux.

L'itinérance de la NGC commence à préparer le lecteur aux difficultés qu'allaient rencontrer la collecte, le stockage et la documentation des œuvres d'art tout au long

¹⁵² Les titres, formats et auteurs des rapports annuels changent beaucoup pendant l'histoire de la NGC. Pour gagner de la place, je fais référence à tous comme « Rapport annuel », même dans les citations.

de l'histoire de la Galerie. Lorsque la NGC a été formée par proclamation en 1880, la collection commence à prendre forme presque au même moment. Le fait de ne pas avoir de bâtiment peut sembler encourager la documentation exemplaire des collections afin de garder une trace des œuvres dans des circonstances itinérantes. En revanche, pour le suivi, la documentation dans un but de localisation peut être minime et les nombreux mouvements peuvent interrompre la possibilité de compléter ou d'augmenter la documentation des collections. Une résidence permanente devra attendre et la documentation robuste a été pendant longtemps peu abondante. En contraste, la force motrice des acquisitions allait régir toute l'histoire institutionnelle.

Sans lieu de résidence permanente ni de vaste collection de fondateurs, la NGC a été depuis sa naissance pressée de recueillir des œuvres d'art, même quand il y avait peu de financement. Il est clair que dès son début la collection est une preuve de la validité de la notion de mission de la Galerie, que le patrimoine artistique canadien était un contributeur digne de l'héritage culturel mondial et une contrepartie digne à ses homologues en Europe et aux États-Unis. Pour cette raison, tout au long de son histoire, la NGC a été inébranlable dans sa volonté d'acquérir l'art et l'élargissement de sa collection d'art canadien et non canadiens. Certes, tout au long de l'histoire institutionnelle, il y a eu des discussions et des désaccords sur la définition de « Canadien » et son importance en ce qui concerne les œuvres européennes, mais la dévotion singulière vouée à la collecte n'a jamais changé. Même l'histoire de l'institution (par ex. Boggs, 1971 ; Brown, F. M., 1964 ; Hubbard, 1965 ; Ord, 2003) est décrite par rapport à l'optique de l'acquisition, en soulignant que chaque nouvelle œuvre enrichit l'histoire culturelle et le futur du Canada. De nos jours, la mission de la NGC continue à déclarer la même puissance de la vision institutionnelle :

Le Musée des beaux-arts du Canada tire sa force de ses collections d'œuvres d'art, en particulier d'art canadien, qu'il rend accessibles à toute la population du pays. Les collections du Musée permettent à tous d'apprécier l'expression

artistique à son meilleur : les œuvres d'art nous renseignent sur le passé, célèbrent le présent et explorent l'avenir. Les collections du Musée doivent être enrichies, préservées, interprétées et utilisées pleinement par le public ; elles doivent favoriser l'appréciation et la compréhension de l'art ainsi que l'avancement des recherches et des connaissances.¹⁵³

Néanmoins, alors que la vision de développer des collections a été singulière depuis la naissance de l'organisation, la documentation de ses collections a été inégale et longtemps attachée à son format plus ancien : la liste modeste et la nécessité de reporter à un organisme gouvernemental surveillant. Pour mieux comprendre l'intersection de ces deux phénomènes, nous considérons ici leur histoire enlacée. Cependant, il est important de noter que l'histoire de l'acquisition est, tel que mentionné, une source de fierté. Il découle clairement de l'examen des rapports annuels, des comptes de crédit et des histoires écrites. En revanche, la méthodologie et la pratique de la documentation des œuvres d'art est en grande partie elle-même sans papiers à la NGC. Elle est reconstituée à travers de brèves descriptions dans les mêmes rapports annuels, comptes de crédit, documents internes, catalogues publiés et entrevues.

¹⁵³ Fondée en partie par et pour les membres de l'Académie royale des arts du Canada, la NGC avait comme mission originale la même que celle de l'académie - encourager, améliorer, appuyer et cultiver les arts visuels. L'Acte de la National Gallery de juin 1913 exige : « Encouragement and cultivation of correct artistic taste and Canadian public interest in the fine arts, the promotion of the interests generally of art in Canada ; the exhibition of works of art under the auspices of the Board or of art societies or otherwise ; the custody and preservation of the works of art contributed and to be contributed by the RCA ; the acquiring by purchase, lease, devise or otherwise, of pictures, statuary, works of art and other similar property. » (Article 3)

5.2.1 Les premiers efforts de la documentation à la *National Gallery of Canada* – l'approche amatrice

Suivant l'exposition de l'ARC et la formation de la collection fondatrice de la NGC, un conservateur à temps partiel, John H. Watts (1850 à 1917), a été nommé en 1880. Dans la biographie d'Eric Brown (1877-1939), le premier directeur à temps plein de la Galerie, son épouse, Maud Brown (1881-1978), jette Watts comme un choix aléatoire pour le premier conservateur de la collection (Brown, F. M., 1964). Architecte, Watts est considéré comme « the nearest thing to an artist » déjà à l'emploi du gouvernement (Key, 1971, p. 131, en citant Maud Brown): Le choix de Watts est plus prudent que Brown l'implique. Watts, un anglais et un immigrant récent, a été élu à l'ARC dans sa saison inaugurale, 1880, en tant que « membre associé » et promu au statut « d'académicien complet » l'année qui suit après avoir présenté son travail à la collection. Parallèlement à ses nouvelles fonctions comme conservateur et son rôle dans l'ARC, le travail à temps plein de Watt en tant que rapporteur au Ministère des travaux publics est promu au poste d'architecte adjoint en charge des dessins dans le Bureau de planification. Il devient bientôt indispensable à l'architecte en chef. Il faut conclure qu'il avait peu de temps à consacrer à la collection nationale naissante. De cette manière, le Président de l'ARC, Lucius O'Brian (1832-1899), avait le contrôle sur la direction artistique de la nouvelle collection nationale (Collins, 2003).

Dans les premières années, le financement gouvernemental est limité et couvre principalement le coût d'installation et d'entretien des bâtiments plutôt que d'acquisitions d'art (National Art Gallery, 1888). Mais l'arrangement permanent pris avec l'ARC d'acquérir par don les « morceaux de réception » (*Diploma Collection*) commence à former le noyau d'une collection dans les années 1880. Les dons faits

par des personnes en dehors de l'ARC sont occasionnels et les achats encore plus rares jusqu'aux environs de 1911.

Dans le cadre du Ministère des travaux publics, on se réfère à la NGC ainsi qu'à d'autres domaines de la responsabilité des travaux publics, comme : propriété louée, actes liés aux travaux publics, décrets et dépenses au titre des travaux publics (Rapport annuel, 1884), dragage, manège, Musée géologique, entrepôt militaire, Monument Cartier (Rapport annuel, 1886) ; et des travaux d'amélioration, fils de télégraphe lignes, etc. (Rapport annuel, 1889). Les rapports annuels du vice-premier ministre se composent de brèves déclarations du nombre de visiteurs et d'une « *list of pictures* » en annexe (Figure 5.1, page suivante). Ces listes d'images sont simplement des listes d'œuvres d'art. Celles-ci sont classifiées selon leur type, allant des « matériaux » aux « peintures à l'huile », « aquarelles », « statues » et « dessins d'architecture », puis répertoriées par titre, artiste et affiliation à l'ARC, où elles sont ensuite triées et répertoriées par donateur (*Ibid.*, App. 32, pp. 367-70). Ce procédé suit en grande partie la mode des catalogues de vente à l'époque, mais le manque de détails suit des normes établies pour les inventaires et catalogues des réserves scientifiques.

Tout au long des années 1880, ce format change peu. Il y a parfois un peu plus de texte donné par Watts dans son rapport annexe pour expliquer les chiffres de fréquentation ou les dons. Mais la phrase suivante démontre bien l'attention accordée à ce département en particulier parmi les travaux publics depuis sa première apparition dans les rapports en 1884 jusqu'à 1911, date à laquelle le premier directeur à temps plein est nommé : « Some additions have been made to the pictures during the year, and the curator reports a steady increase in the number of visitors. » (1890)

APPENDIX No. 32.

NATIONAL ART GALLERY.—LIST OF PICTURES, &C., CONTRIBUTED

Ref. No. 39,778.

NATIONAL ART GALLERY,

OTTAWA, 27th October, 1883.

SIR,—The following are pictures, &c., received by the Government from the Royal Canadian Academy:—

OIL PAINTINGS.

- | | |
|---|---------------------------------|
| 1. Sunrise on the Saguenay (Cape Trinity) - | L. R. O'Brien, P.R.C.A. |
| 2. Laurentian Splendour, - | John A. Fraser, R.C.A. |
| 3. Trout Stream in the Forest, - | Allan Edson, R.C.A. |
| 4. Peonies, - | James Griffiths, R.C.A. |
| 5. The Croppy Boy, - | Mrs. C. M. B. Schreiber, R.C.A. |
| 6. Summer Time, - | T. Mower Martin, R.C.A. |
| 7. Indian Encampment at Lower St. Lawrence, - | Wm. Raphael, R.C.A. |
| 8. Beacon Light, St. John Harbor, - | H. Sandham, R.C.A. |
| 9. The Chorister, - | R. Harris, R.C.A. |
| 10. Portrait d'un Militaire Belge, - | Eugène Hamel, R.C.A. |
| 11. Légende de berceau—Baby smiles at the angels, - | N. Bourassa, R.C.A. |
| 12. Down in the Laurentides, - | Homer Watson, R.C.A. |
| 13. Landscape, - | H. Perré, R.C.A. |
| 14. Beware! - | J. C. Forbes, R.C.A. |
| 15. On the Nouvelle River, Baie des Chaleur, - | Forshaw Day, R.C.A. |

WATER COLOURS.

- | | |
|---|--------------------------|
| 16. Dead Canadian Game, - | D. Fowler, R.C.A. |
| 17. The Last of the Brig, Mt. Desert, Maine - | Wm. N. Cresswell, R.C.A. |

STATUARY.

- | | |
|-------------------------------------|-----------------------------|
| 18. Statuette of Lacrosse Player, - | François Van Luppen, R.C.A. |
|-------------------------------------|-----------------------------|

ARCHITECTURAL DRAWINGS.

- | | |
|---|--------------------------|
| 19. Toronto University, - | Wm. Storm, R.C.A. |
| 20. Royal Insurance Co's. Building, Montreal, - | J. W. Hopkins, R.C.A. |
| 21. Metropolitan Church, Toronto, - | H. Langley, R.C.A. |
| 22. St. James' Square Presbyterian Church, Toronto, - | Jas. Smith, R.C.A. |
| 23. Tower of West Block Departmental Building, - | Thos. S. Scott, R.C.A. |
| 24. Elizabethan Staircase, - | John W. H. Watts, R.C.A. |
| 25. Design for Parliament Buildings, - | Thos. Fuller, R.C.A. |

Figure 5.1 : Liste des œuvres contribués en annexe du Rapport annuel de la NGC 1884 National Gallery, p. 369.

Au cours de cette même période, des catalogues de la collection sont publiés presque chaque année en tant qu'inventaires des réserves qui mesurent sa croissance. Ils suivent étroitement le format du rapport annuel, en répertorient les œuvres selon les matériaux, puis en donnant une numérotation séquentielle, le titre, l'artiste, suivis de l'affiliation selon le cas (e.g « 5. Peonies ...James Griffiths, R.C.A. ») (National Gallery of Canada, 1882). En 1884, on commence à voir inscrits la ville (ou pays, le cas échéant) de chaque artiste ainsi que les œuvres répertoriées selon l'artiste avant les matériaux, en regroupant plusieurs œuvres sous un seul artiste, si approprié. Le catalogue de 1884 indique également si l'œuvre était un achat ou une « présentation » (c'est-à-dire un don) (National Gallery of Canada, 1884).

Cette pratique générale continue jusqu'en 1912 (National Art Gallery Canada, 1907 ; National Gallery of Canada, 1887, 1909), même après que Watts fut remplacé par L. Fennings Taylor (1864-1947) en 1898, qui assumait également les fonctions de conservateur à temps partiel de l'égide du Bureau de l'architecte en chef. Taylor a été de même dessinateur et artiste amateur, mais pas un membre de l'ARC (Boggs, 1971, p. 5) et donc, peut-être moins sensible à l'influence de l'ARC. Il était également très accaparé par son travail au ministère des travaux publics. Responsable de la construction de la tour de Laurier sur le bloc de l'ouest de la colline parlementaire, Taylor a démissionné rapidement quand elle s'est effondrée au printemps 1906 (Hill, 2009).

Taylor est remplacé par un autre architecte, Walter R. Billings (1849-1920), un paléontologue amateur, collectionneur de fossiles et neveu d'Elkaniah Billings (1820-1876), le premier paléontologue de la Commission Canadienne Géologique (Kindle, 1920). Conformément à l'organisation des sciences naturelles de l'époque, Billings a inauguré un nouveau système de numérotation de la collection de la NGC. Il n'y a aucune trace écrite sur sa logique ou sa méthodologie à la base du système de

numérotation, bien qu'il semble que le nouveau système ait remplacé la pratique antérieure de numérotation des œuvres simplement selon leur ordre d'apparition dans les catalogues et les rapports annuels d'avant. La pratique antérieure a entraîné un système de numérotation instable qui change avec chaque publication consécutive. Le nouveau système de Billings reflétait l'ordre dans lequel les œuvres ont été acquises. Cependant, il ressort clairement que lorsque le système a été appliqué tout d'abord en 1907 (Rapport annuel, 1908), aucune attention particulière n'a été portée à l'ordre dans lequel les œuvres avaient déjà été acquises jusqu'à cette date-là. Le fait que le système de numérotation de Billings est toujours en vigueur à la NGC, que ce système ignore l'histoire précédente des œuvres et qu'il soit fondé sur les principes de la classification scientifique, sont de forts indices de l'influence scientifique sur le catalogage des œuvres d'art et sur son évolution lente.

Billings a été également responsable de l'achat de la première peinture d'un « grand maître », « Ignatius Sancho », réalisée en 1768 par Thomas Gainsborough (1727-1788).¹⁵⁴ Cet achat a déclenché une tempête de désapprobation de la part des membres de l'ARC et inauguré les tensions entre les beaux-arts européens et les arts contemporains canadiens. Néanmoins, cette action n'a engendré que des changements presque imperceptibles à la documentation : les dates de naissance et de décès de l'artiste furent ajoutées à l'information divulguée.

Mais en général, depuis sa création en 1880 jusqu'en 1907, la NGC a été largement ignorée par le gouvernement. Elle n'était qu'une note brève dans les annales des

¹⁵⁴ Il n'est pas clair comment le prédécesseur de Billings a coopéré avec les membres de l'Académie, mais le nouveau président de l'académie, George Agnew Reid (1860-1947), l'a très vite dénoncé « sans autorité » Jean Sutherland Boggs, *The National Gallery of Canada*, (Toronto : Oxford University Press, 1971), p. 4. La phrase est curieuse, car Billings, en tant que conservateur, était clairement doté de l'autorité de prendre les décisions nécessaires concernant la collection. Prt. VII, p. 27. Mais la phrase souligne le fait que l'autorité et l'influence de l'académie sur les questions de collectionnement sont déjà en déclin.

tâches gouvernementales. Également, la documentation n'était qu'une arrière-pensée et une tâche banale. Le travail des premiers conservateurs à la NGC était relégué au deuxième plan par rapport à leurs responsabilités à temps plein. Et bien que ces premiers conservateurs aient une certaine connaissance de l'art, ils s'intéressaient peu à la façon dont la collection était gérée. De plus, il n'y avait aucune mention ni évidence que les conservateurs de la NGC avaient entrepris des dialogues avec leurs contreparties anglaises, même si l'on suppose que le modèle de la NGL était généralement connu au Canada à l'époque. C'était bien l'ARC qui jouait le rôle essentiel pour déterminer quelle sorte d'art devait être acquis et exposé. Tant qu'il y avait une liste, toutes les parties étaient contentes.¹⁵⁵

5.2.2 Le début de la professionnalisation en 1907

Le même désintérêt manifesté dans les rapports annuels et dans les catalogues était certainement évidents au public. Depuis 1896, il y avait un plongeon apparent dans la visite annuelle. La réputation de la NGC était si pauvre que cela a incité le directeur du Carnegie Institute à Pittsburgh d'art à écrire en 1911, « A movement has begun to establish in Ottawa a museum which shall in a sense be for the Dominion a national establishment. » (cité par Key, 1971, p. 120) Trente ans après sa fondation, la NGL est encore à ses débuts, selon l'auteur. De plus, il a critiqué sa portée par les mots « in

¹⁵⁵ Dans l'introduction à Holger Hock, *The King's Artists: The Royal Academy of Arts and the Politics of British Culture, 1760-1840* (New York : Clarendon Press, 2003), l'auteur indique qu'à l'inauguration de la *Royale Academy of Art* en Angleterre en 1769, les participants comprenaient des artistes venant d'Angleterre, du Pays de Galles, d'Irlande, et d'Amérique du Nord (p.1). Ce même livre traite de la question de la « nationalité » représentée par les arts et les artistes en Grande Bretagne – un vaste sujet dont les Académies sont partie prenante. Les Académies de l'art sont généralement fondées pour promouvoir les arts et les artistes dans leur pays respectifs. Même si on reconnaît qu'il y avait toujours un échange riche entre les artistes qui voyageaient pour voir des collections et pour apprendre des nouveaux maîtres, le développement des Académies a mené naturellement à une sorte de nationalisme. Concernant les nouveaux pays d'Amérique du Nord, le Canada et les États-Unis se sont définis selon leur indépendance à l'Angleterre afin d'établir et d'étayer de nouvelles cultures.

a sense...national ». Néanmoins, son ton est plein d'espoir. Par contraste, pendant la même année, le critique d'art Louis Gillet (1876-1943) a dénoncé la situation muséale au Canada par des mots moins subtils : « Le Canada n'a pas de musée.¹⁵⁶ » Les défenseurs inconditionnels et primaires de la Galerie – les membres de l'ARC – étaient certainement concernés par le déclin de la NGC, bien que les artistes ne se préoccupent pas principalement des « crowded conditions of the gallery » (Rapport annuel, 1900) comme notées par l'ancien conservateur, ni par un fourneau protubérant au centre de la Galerie raillée par un journaliste en 1907 comme une cuisinière pour chauffer le déjeuner du gardien (Hubbard, 1965, p. 124). Ces conditions remarquables et l'intérêt persistant de l'Académie catalysait l'action gouvernementale et l'embauche des premiers professionnels à temps plein.

En 1907, l'ARC rédige un mémorandum à la Gouverneure générale, le 4^e comte Grey (Boggs, 1971, p. 4) affirmant l'« importance and usefulness of an energetically administered National Gallery ».¹⁵⁷ Désireuse de sauvegarder son influence sur la collection nationale, l'ARC propose « an advisory council of laymen, a co-operating committee of artists appointed by the Academy, adequate appropriations and a competent full-time director ». (Boggs, 1971, p. 6) Le mémorandum a suscité une révolution à la NGC. Toutefois, le rôle de l'ARC a diminué au lieu de se solidifier. Le 3 avril 1907, la Gouverneure générale, un patron célèbre des arts¹⁵⁸, a approuvé le décret créant le Conseil consultatif des Arts, en adoptant la première des demandes de

¹⁵⁶ Voir Louis Gillet, « Un projet de musée à Montréal ». *La Canadienne*, no. janvier (1911), p. 4-7, cité par Yves Bergeron, *Collections du Séminaire de Québec : un patrimoine pour l'histoire de l'Amérique française*, (Québec : Presses de l'Université Laval 2007), note 6.

¹⁵⁷ Voir également Hugh Griffith Jones et Edmund Dyonnet, *History of the Royal Canadian Academy of Arts* (Montreal : Typed by T.A. Dickson, 1934); et Maria Tippett, *Making Culture : English-Canadian Institutions and the Arts Before the Massey Commission* (Toronto : University of Toronto Press, 1990)..

¹⁵⁸ Voir le site Web : Anciens gouverneurs généraux : <https://www.gg.ca/document.aspx?id=15413&lan=fra>

l'Académie pour la création d'un Conseil de trois « gentlemen who have shown their interest in an appreciation and understanding of art ». (Parliament of Canada, 1907) pour servir de conseillers au gouvernement dans l'achat d'art, de sculpture et de construction de monuments publics – c'est-à-dire en effet, les hommes riches et les collectionneurs d'art, en suivant le modèle établi par la NGL et son comité des *Trustees*. Par cette loi, le gouverneur souhaitait étouffer l'influence de l'ARC¹⁵⁹ (Boggs, 1971, p.3), qui avait constamment harcelé le gouvernement d'accroître leur soutien des artistes canadiens et de l'art canadien. (Williamson, 2003) L'idée d'un comité associé comprenant les membres artistes ne s'est pas réalisée.

Le Conseil consultatif a régulièrement reçu des fonds, en inaugurant la première période d'achats réguliers et systématiques des œuvres d'art pour la NGC. En 1909, plus de cinquante œuvres d'art avaient été achetées pour la collection. (Rapport annuel, 1910) Selon le rapport annuel de 1911, le vice-ministre a écrit un long texte faisant l'éloge du travail du Conseil consultatif. En outre, il faisait allusion à la direction de la collection vers une plus large acquisition des beaux-arts, plutôt que de la seule promotion des artistes canadiens. (Rapport annuel, 1911, p. 15).

Le Comité n'avait aucunement l'intention de négliger les artistes canadiens, mais plutôt de réorienter les acquisitions afin que celles-ci forment une idée plus complète de l'histoire de l'art. « The purpose of the National Art Gallery is mainly educative, » écrit le premier directeur professionnel, Eric Brown, « as a knowledge and understanding of art is only to be gained by the comparison of one work of art with another, We must have, in addition to our own Canadian pictures, the best examples we can afford of the world' artistic achievements by which we may judge the merit

¹⁵⁹ Cette histoire est plus clairement expliquée ailleurs. Voir par ex. Florence Maud Brown, *Breaking Barriers*; Eric Brown and the *National Gallery* (Ottawa : Society for Art Publications, 1964); Hugh Jones et Dyonnet, *op. cit.* et bien sur Boggs, *op.cit.* chs. 2-3, and. Key, *op.cit.* ch. 15.

and progress of our own efforts. » (Brown, E., 1910) Pour réaliser leurs objectifs éducatifs et le but d'expansion, le nouveau directeur a entrepris la réécriture des catalogues de la collection en 1912.

Brown a été historiquement crédité de la création du premier catalogue de la collection (Boggs, p. 8 ; Key, p. 132), bien que cette idée soit fausse et un fait perpétué de nos jours par les employés de la NGC. Il est plus exact de dire que Brown a écrit les premiers catalogues robustes avec l'inclusion de nouvelles biographies dans lesquelles figuraient les prix et distinctions des artistes, la taille de l'ouvrage, quand il avait été acheté et le numéro d'inventaire créé par Billings (Rapport annuel, 1912). Les catalogues de Brown ont suivi le modèle des catalogues narratifs et un peu poétiques, suivant les traditions de catalogues d'art d'origine anglaise. À partir de 1882, les listes des peintures sont tout simplement comme des listes annuelles d'inventaire.

En 1913, la NGC a été enfin constituée comme une entité distincte par une loi du Parlement. La Loi précise en particulier la gestion de la Galerie par un Conseil d'administration, dont les membres sont responsables de « L'encouragement et la culture du bon goût artistique et l'intérêt public canadien aux beaux-arts. » La Galerie nouvellement constituée prend au sérieux sa mission nationale et elle a publié et diffusé une série de cartes postales et petites photogravures de tableaux dans les musées pour servir un plus grand public (Rapport annuel, 1915). Doté d'un nouveau Comité consultatif, un nouveau bâtiment, une nouvelle stratégie d'acquisitions et un nouveau directeur, aussi bien le concept que la collection étaient enfin en train de se concrétiser au moment où la Première Guerre mondiale a éclaté. Peu après, un incendie sur la colline de la capitale prive la Galerie de ses logements jusqu'en 1921. Comme conséquence de la guerre et de l'incendie, les finances et les ressources humaines furent coupées, ce qui limita d'autant plus les avancements.

5.2.3 Le rayonnement national – la reproduction d’art comme forme d’éducation

De retour à son état antérieur d'un concept et d'une collection sans résidence, la Galerie lance ce qui allait devenir l'une de ses fonctions les plus importantes de son histoire : un programme de service national. Sans endroit pour exposer la collection pendant une demi-décennie, Brown a rapidement organisé le prêt régulier de la collection nationale par des villes partout au Canada (Rapport annuel, 1917). Le concept, proposé en 1915 selon le modèle de la Commission Géologique qui faisait circuler des exemplaires minéraux, constituait un effort pour décentraliser le service au public de la NGC (Rapport annuel, 1915, p 7-8). À part de la diffusion des cartes postales et des petites reproductions noir et blanc de la collection, l'organisation des expositions itinérantes partout au Canada étaient le seul moyen à l'époque par lequel une galerie nationale pouvait se manifester et poursuivre sa mission. Le programme était sans précédent et doublement impressionnant compte tenu de l'immensité du pays.¹⁶⁰ (Key, 1971, p. 133) De cette façon, la NGC a nourri le réseau de galeries émergentes à travers le pays au service de leur mission d'accroître l'appréciation de l'art au Canada. D'ailleurs, le projet a suscité une nouvelle perspective sur la centralisation et dissémination de ressources fédérales.

Vers la fin des années 1920, le programme de prêts était devenu extrêmement populaire et la fonction éducative de la NGC a été reconnue comme aussi importante que l'augmentation de sa collection.

During the past year the National Gallery has actively pursued its two principal functions, those of building up the finest possible collection of art,

¹⁶⁰ À titre de comparaison, dans un pays de taille et d'âge comparables, la Galerie nationale d'art à Washington D.C. s'est établi en 1941, et les plus grandes galeries américaines ne servaient que de petites régions locales, sans mission à servir la nation entière.

both Canadian and foreign in Ottawa and the dissemination of a sound knowledge of the fine arts throughout the country by means of exhibitions and loans of all forms of art, painting, drawing, etching, engraving, etc. (Rapport annuel, 1929, p. 5)

Alors qu'il semblerait qu'un programme de prêt de trésors artistiques à travers le pays nécessiterait une documentation solide, on n'en trouve aucune preuve dans les archives du musée. Ce même sentiment est exprimé dans les années 1930 dans un rapport de Henry Miers (1858-1942) et S. F. Markham (1897-1975) sur les musées du Canada. Ils notent en général le statut honorifique et non-formé des conservateurs et le financement gouvernemental nominal, même des autres galeries de beaux-arts comme l'*Art Gallery of Ontario* et le Musée des beaux-arts à Montréal (Miers et Markham, 1932).

En 1921, la NGC a emménagé dans ses propres locaux avec un sens renouvelé de sa mission. Les rapports annuels, jusque-là des notes ternes et maigres destinées au Département des travaux publics, étaient maintenant plus élaborés et approfondis. La nature des rapports des années 1920 montre un effort constant de faire l'éloge de l'art canadien, soulignant l'importance générale du grand art à chaque nation qui veut s'élever (Rapport annuel, 1923), tirant profit de la ferveur nationaliste de l'après-guerre suite à l'octroi d'un propre siège pour le Canada au traité de Versailles (Rapport annuel, 1921a). Avant la guerre, la NGC avait volontairement renoncé à ses subventions autrefois somptueuses de 100 000\$ par an, mais réduites à la modeste somme de 8 000\$ en 1917 (Le Rapport Constable, extraits dans le Rapport annuel 1931, pp. 18-20). Ainsi, le rapport annuel a servi à implorer des fonds gouvernementaux pour faciliter l'entretien de la collection, un nouveau bâtiment et un retour au niveau des subventions d'avant la guerre. Une nation qui a été appelée à faire des sacrifices suprêmes mérite une grande collection nationale du patrimoine culturel, proposent les rapports annuels des années 1920, mais surtout la propagation

intentionnelle de ce patrimoine (par ex. le Rapports annuels 1927, 1928). En dehors de la correspondance et des articles de journaux, ces rapports annuels plus longs et narratifs servent de documents uniques sur les activités à propos du musée et de ses collections à l'époque.

Dans les années appauvries après la Première Guerre mondiale, la NGC a lutté pour se positionner, non comme un luxe, mais comme une nécessité. Les rapports annuels commencent de plus en plus à allier le travail éducatif de la NGC avec des compétences qui pourraient bénéficier à la fabrication industrielle et, par conséquent, à l'économie nationale.

Canadian trade and manufacture are at present in great need of expansion and improvement, and if satisfactory markets are to be found and maintained, the relation of art to original design and consequently to manufactures, needs to be more clearly understood. The work of the National Gallery has, therefore, been greater than in the previous year (Rapport annuel, 1922, pp. 7-8).

Conformément aux exigences supplémentaires de la mission nationale, la NGC, en 1928, a lancé un nouveau programme de reproductions en couleur des œuvres de la collection.

The primary object in undertaking this series was to provide an adequate basis for art teaching in the Canadian schools drawn from the national art collection. The reproductions have, however, proved enormously popular with the general public also and it has been found necessary to extend largely the original programme. (Rapport annuel, 1928)(Rapport annuel, 1928).

Ces reproductions en couleur étaient une amélioration des photogravures plus petites, en noir et blanc, qui avaient été distribuées à l'échelle nationale depuis 1915 (Rapport annuel, 1915). Les reproductions se sont jumelées au programme d'expositions itinérantes et tous les deux ont nourri les arts au Canada (Key, 1971, p. 133). Il a

quand même fallu faire circuler les œuvres d'art et leurs reproductions avec des lectures imprimées afin que les informations sur les œuvres accompagnent leur visualisation. Malgré ces efforts en matière d'éducation et de médiation, aucune autre information ne s'ajoute à la documentation des objets muséaux. Ses composantes primaires restaient : numéro d'accession, titre (ou description), nom de l'artiste, dimensions et moyen d'acquisition. Le catalogue des collections de 1921 donnait une brève histoire de l'artiste, à titre d'exemple.(National Gallery of Canada, 1921b, p. 75) :

N° 52 Habitant Ploughing, Quebec..... Huot, Charles Edouard..
Born at Quebec. Studied at Les Beaux Arts, Paris, under Cabanel. Awarded
hon. mention at the Paris Exhibition, 1876, and silver medal at the Paris
“Black and White Exhibition,” 1881. 30 ½ by 50 ¼
(bought for the National Gallery, 1901)

Cette entrée est exactement comme elle a apparue dans les catalogues de 1913 (National Gallery of Canada, 1913, p. 55) et de 1912 (National Gallery of Canada, 1912, p. 51) Sa première apparition dans le catalogue de 1907 a suivi le format des premiers catalogues des années 1880, par ex. : « Hout (Ch.)...Quebec...40. (Habitant ploughing) Isle d'Orleans » (National Gallery of Canada, 1907). L'exemple dans le catalogue de 1909 demeure le même, sauf avec un nouveau numéro – « 61 » au lieu de « 40 » (National Gallery of Canada, 1909).

En 1931, W.G. Constable (1887-1976), l'ancien vice-directeur de la Galerie nationale de Londres, directeur de l'Institut Courtauld et une autorité sur l'administration des galeries, a été invité à étudier la NGC. Son rapport était favorable et il a grandement souligné l'importance de ces deux facettes du travail éducatif du Musée. Il plaide pour l'expansion aux « cinq branches de l'éducation » et le travail de publicité : des conférences occasionnelles à la NGC, une présentation sur la collection partout dans le pays, la circulation de textes sur la collection avec des diapositives, les prêts aux

écoles de reproductions en couleurs et, enfin, les publications de la NGC (Rapport annuel, 1931, p. 19). Il a vivement recommandé l'augmentation de la fréquentation de la NGC par les écoliers locaux. Ce décalage de focus n'a pas modifié la méthode de catalogage de la collection. En clair, des informations diffusées sont au cœur de l'éducation, mais l'information documentée est tenue pour acquise.

En dépit du patriotisme de l'après-guerre, la politique générale d'acquisitions – même s'il existe une version écrite, elle n'est pas trouvable – était de rassembler des œuvres européennes réalisées avant le milieu du 19^e siècle pour combler des « important blanks in the historical and artistic sequence... » de la collection (Rapport annuel, 1925, p. 13). Les œuvres canadiennes contemporaines se sont éparpillées et l'éloge de l'art canadien semble ne servir que des buts financiers. Brown et les personnalités influentes du comité consultatif ont dominé la sélection des œuvres et ils ont favorisé les styles traditionnels (Boggs, 1971, p. 23). « We are sort of a National Gallery and a National Gallery of British Art combined and get all the criticism that comes to both, » écrit Brown en 1932 (*Ibid.*, p. 37).

Un peu plus tard, le catalogue de la collection de 1940, en grande partie une initiative d'Eric Brown, ni un érudit, ni un artiste, était une continuation des efforts similaires des premières années. Comme les catalogues de 1920 et après, le catalogue de 1940 a ajouté des biographies qui ont favorisé un style d'écriture qui emploie la prose romantique au lieu de l'exactitude ou des listes existantes de peintures. Hélas, ses efforts ne démontraient ni une méthode de documentation sérieuse ni une approche scientifique. Mais le Rapport de Constable en 1931 avait glorifié les catalogues de Brown grâce à leur régularité – une chose rare chez les institutions muséales – ainsi que pour leur forme, qui est « a combination of catalogue pure and simple with a general guide » et « admirably suited to the needs of the gallery. » (Rapport annuel, 1931, p. 20) Juste avant la publication de ce dernier catalogue, en 1939, Eric Brown

est mort après 29 ans de service comme directeur. Son assistant, Harry Orr McCurry (1889-1964), lui succède.

La direction de McCurry débute une période marquée par la professionnalisation du personnel et la croissance importante de la collection, en particulier dans les tableaux français, peut-être par sympathie en raison de la Deuxième Guerre mondiale qui était en train d'éclater. D'ailleurs, les reproductions sont devenues de moins en moins chères à produire. D'un geste patriotique, le nouveau directeur inaugure un nouveau programme de reproduction sérigraphique des œuvres d'art canadiennes qui sont distribuées aux soldats sur le front (Key, 1971, p. 137 ; Rapport annuel, 1942). Comme la collection elle-même, ces reproductions ne sont pas considérées comme des produits de luxe ou de décoration, mais plutôt comme une partie intégrante de la création d'une culture et des souvenirs des bonnes raisons pour combattre.

It is generally agreed that democracy requires a self-reliant, thinking citizenry, our civilization needs people who not only understand democratic values and responsibilities but who can understand others and can work together harmoniously. It is the function of galleries and museums to help bring this about, a task for which no school system or university is of itself wholly fitted (Rapport annuel, 1935, p. 5).

Le rapport annuel de 1941 signale une nouvelle catégorie : « Les films, diapositives et reproductions. » Mais accompagnant une production moins chère vient le souci de l'abus. Lorsque le catalogue de 1940 a été publié, pour la première fois elle est apparue une renonciation du droit d'auteur dans le frontispice : « Les photographies des tableaux dans la Galerie nationale peuvent être obtenues auprès du bureau muséal. Le droit d'auteur de chaque photographie officielle est détenu par l'administration de la Galerie nationale. Il faut obtenir l'autorisation écrite du directeur avant que les photographies officielles ne soient reproduites. » (National Gallery of Canada, 1940) Néanmoins, ces films, diapositives et reproductions sont accompagnés par peu de

descriptions ou d'identification. En outre, en tant que nouvelles méthodes de documentation, ils sont complètement ignorés en n'effectuant aucune modification évidente aux pratiques de la documentation.

5.2.4 L'accroissement post-guerre de la *National Gallery of Canada*

Le catalogue de 1948 (Hubbard *et al.*, 1948) est produit par le personnel nouvellement professionnel ¹⁶¹ : Robert H. Hubbard (1916-1989), le premier conservateur de l'art canadien à la NGC embauché en 1947, Kathleen Fenwick (1901-1973), engagée dans les années 1920 afin de superviser la nouvelle Division des estampes et dessins, et troisièmement, un consultant extérieur du Département des beaux-arts de l'Université de Toronto, le premier département de la sorte au Canada, fondé en 1935.¹⁶² Les biographies ont été examinées et abrégées et les œuvres individuels étaient décrits plus complètement. D'ailleurs, de l'information est donnée quant à la datation et l'attribution, ainsi que sur l'histoire de sa provenance, sa publication et son exposition. « [T]his was the first effort toward a systematic scholarly investigation of the collection. » (Boggs, 2006, p. 45)

Pendant la dernière moitié des années 1940, la NGC a retrouvé sa piste de l'avant-guerre, en soulignant le besoin de l'augmentation de la fonction éducative de la NGC, en particulier en ce qui concerne les arts en application au design industriel afin d'améliorer les manufactures du pays en tant que justification et raison d'être de la

¹⁶¹ La professionnalisation de la discipline muséale arrive lentement, mais sûrement. De plus en plus de conservateurs détenaient un doctorat dans leur domaine et il y avait une grande différence entre la formation de Kathleen Fenwick, employée pendant les années 1920, embauchée tandis qu'elle était une jeune étudiante après une seule rencontre brève avec le directeur, et celle de Robert Hubbard, déjà un expert dans son domaine d'étude quand il fut embauché en 1947. Key note qu'un cours bilingue au sujet des techniques muséales est offert à McGill en 1933, mais qu'il était trop cher pour les salaires maigres des employés muséaux. Voir Key, *op. cit.*, pp. 135-6 ; 166-7.

¹⁶² Voir le site Web : History of Art, Graduate Department of Art <http://www.art.utoronto.ca/about-us>

NGC (Rapport annuel, 1945). Le rapport de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences¹⁶³, l'acte de 1951¹⁶⁴, a soutenu l'importance de la fonction éducative des musées selon dix recommandations qui décrivent, en général, les méthodes de diffusion de l'information sur les collections. De plus, les recommandations proposent l'expansion des services de restauration muséale et l'établissement d'un centre d'archives centrales au service de toutes les galeries du Dominion (Rapport annuel, 1951). Le Rapport de la Commission Massey¹⁶⁵ concrétisait une sorte de plan d'affaires, mais n'avait aucun effet sur la documentation des collections.

En 1955, Alan Jarvis (1915-1972), sculpteur et designer industriel, succéda à McCurry du poste de directeur (Musée des beaux-arts du Canada, 2015b). Jarvis a demandé le titre de vice-ministre (Key, p. 229), ce qui le dotait de plus de pouvoir que ses prédécesseurs pour créer de nouveaux postes et départements selon les besoins et sans la dépendance ou l'accordance des autres ministères. Selon le Rapport Massey, les programmes sont favorisés et les acquisitions ont décliné (Boggs, 2006, p. 50). Des nouveaux catalogues raisonnés de la collection ont été produits avec l'ajout constant de nouvelles acquisitions et d'information savante, y compris les histoires plus scientifiques, les commentaires sur le style, et les réattributions qui avaient été

¹⁶³ Plus connue sous le nom de la « Commission Massey ».

¹⁶⁴ Le seul changement à l'incorporation de la NGC était que le conseil d'administration comprenait maintenant neuf membres au lieu de cinq, et que le Ministère de l'immigration, des réfugiés et de la citoyenneté prenait charge de la NGC au lieu du Département des travaux publics. Ces changements signalent une revitalisation de l'intérêt du gouvernement du Canada pour les arts et le rôle national de la NGC. National Gallery of Canada, *Annual Report of the Board of Trustees for the fiscal year 1950-51*, (Ottawa : National Gallery of Canada, 1951).

¹⁶⁵ Nom officiel de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences. Créé en 1949, le projet cherchait à examiner attentivement l'état des arts et de la culture au Canada en établissant des arguments fondamentaux pour l'amélioration du financement par le gouvernement fédéral d'un large éventail d'institutions culturelles. Le rapport final de 1951 a lancé une ère de soutien significatif pour la préservation et la promotion des arts et de la culture canadiens.

omisées dans le passé. Jarvis, qui avait bénéficié d'une formation en publicité et de quelques expériences en art graphique, a demandé des améliorations aux aspects visuels et informationnels aux catalogues, en les rendant à l'image comme des revues prestigieuses (Boggs, 2006, p. 47). Pour la première fois, presque chaque œuvre du catalogue est accompagné d'une illustration (Rapport annuel, 1958, p. 14), donnant un aspect visuel aux informations sur les collections présentées au public. C'était la première fois où la connaissance, les détails des œuvres et leurs images sont rassemblés dans un lieu public/pour un lieu public.

L'augmentation de la recherche que demandaient les nouveaux catalogues nécessitait aussi la création de deux nouveaux postes muséaux : celui du « Conservateur de la recherche » (Rapport annuel, 1957, p. 16), et celui du « registraire » en 1959 (Rapport annuel, 1959, p. 33). Le nouveau registraire a droit à la publication de son propre rapport dans la *Revue annuelle* (qui a remplacé le Rapport annuel) en 1969, même s'il ne s'agissait plus que d'une seule phrase expliquant le nombre d'œuvres acquises, prêtées et empruntées (Revue annuelle, 1969). Le conservateur de la recherche était, parmi ses autres travaux, responsable de l'inventaire de la collection en 1957. En dépit de l'augmentation de la recherche derrière les catalogues, leur amélioration visuelle selon les idées de Jarvis comme *designer* avait comme effet une réorientation des catalogues vers le goût populaire. Peu après on allait appliquer les mêmes types d'évolution vers ces styles plus visuels et populaires dans les rapports annuels.

À la même époque, le personnel se préparait pour un déménagement dans un nouveau bâtiment. Cette fois, la tâche de déplacer les œuvres d'art démontre la nécessité d'une meilleure gestion. Le nouveau registraire, dont « le travail principal est de contrôler les mouvements de toutes les œuvres d'art à l'intérieur et à l'extérieur de la Galerie, » (Rapport annuel, 1959, p. 33) a créé un système de fiches d'index pour traquer les œuvres d'art. Le système était largement inspiré des exemples des bibliothèques et

des autres institutions muséales (G. Spurgeon, *entrevue personnelle*, 25 juin 2015, Appendice I), en permettant la recherche par catégorie (type ou matériel) de l'œuvre, par artiste ou d'après les expositions auxquelles il a participé. Le registraire a rassemblé toute l'information pour les nouvelles fiches de vieux catalogues de collections, des rapports annuels et des vieux registres (où figuraient sept champs d'information : le nombre d'acquisition, le type, l'artiste, le titre, la date de l'acquisition, la taille, la source, le coût et les remarques, un champ souvent incomplet). Le système des fiches serait élargi sous le mandat du prochain directeur, la protégée duquel, Ella McLaren, créerait les premiers dossiers d'œuvres (voir Appendice J pour leur contenu) en y incorporant des fichiers d'archives (les lettres, les reçus, etc.) dans chaque dossier individuel (G. Spurgeon, *entrevue personnelle*, 25 juin 2015, Appendice I) Pendant cette même période, le laboratoire de restauration évoluera d'un atelier en sous-sol vers un important laboratoire national. En plus, une « *photographic unit*¹⁶⁶ » a été créée pour les besoins internes et pour « mieux suivre le rythme des exigences de la croissance rapide des services nationaux de la Galerie ». (Rapport annuel, 1960, p. 9)

Aussi bien les photographies que les notes de restauration ont été ajoutées aux dossiers d'œuvre. À partir de ce moment-là jusqu'à l'arrivée des ordinateurs à la NGC, les fiches d'index ont servi l'objectif visé : celui de la gestion de la localisation et de l'inventaire, tandis que les dossiers d'œuvre ont gardé des documents originaux. Alors que les registraires étaient responsables de la fonction cléricale de mettre à jour les fichiers, les conservateurs sont devenus les gardiens des dossiers. Ce sont eux qui étaient responsables de la recherche qui générerait de nouvelles informations.

¹⁶⁶ L'usage du mot « unit » en anglais semble signifier l'idée d'une équipe de photographes itinérants, mais en fait le Rapport annuel de 1959 rend plus clair que « The photographic unit has been occupied in making complex installations which, when completed will allow black-and-white and colour photography to be done under very precise conditions. » En 1963, cette « unit » s'est renommée les « Services photographiques ». Voir les rapports annuels pour les années 1959, p. 9, et 1963 p 12.

5.2.5 Musées nationaux du Canada

L'approche du centenaire du Dominion du Canada augmente significativement l'intérêt public pour les organismes patrimoniaux.¹⁶⁷ (Langlois, 2013, p. 1) Le gouvernement de Pearson, élu au pouvoir en 1963, a pavé la voie pour implémenter plus de recommandations de la Commission Massey au moment où il a transféré la responsabilité de la NGC au nouveau département d'État. Pendant l'année du centenaire, la Secrétaire d'État¹⁶⁸ a présenté aux Chambres des communes un projet de loi qui exigeait la consolidation des référentiels culturels du gouvernement dans une seule corporation. (Bothwell, 2006) Lorsque la Loi sur les musées nationaux a pris effet le 1^{er} avril 1968, la NGC a été regroupée avec le Musée national des sciences naturelles, le Musée national des sciences et de la technologie, et le Musée de l'homme, sous le contrôle d'un seul Conseil d'administration.

La gouvernance des Musées nationaux du Canada¹⁶⁹ (ci-après les MNC) avait des avantages et des inconvénients. Les MNC allaient exister de 1968 à 1988 et pendant que la corporation créait ses propres rapports annuels. Le but de son existence était de réduire les frais d'administration, mais aussi d'accroître le rayonnement des musées nationaux, c'est-à-dire le service national. Ainsi, les rapports des musées individuels sont devenus presque aussi brefs que pendant les premières années de vie de la NGC. De 1968 à 1977, pendant la première décennie des MNC, la NGC produisait une « Revue annuelle » qui a permis la production de rapports départementaux plus approfondis que le rapport collectif des MNC. Mais en 1976, le « Bulletin annuel » a remplacé la « Revue annuelle ». Le nouveau format du bulletin en tant que magazine

¹⁶⁷ Pour une explication plus approfondie, voir Key, *op.cit.*, ch. 19.

¹⁶⁸ Un poste du cabinet de 1867 à 1996.

¹⁶⁹ Il vaut la peine de mentionner qu'en anglais les « MNC » se traduisent comme *National Museums Corporation* en soulignant plus fortement le but corporatif du regroupement de musées nationaux.

populaire brillant ne laisse aucune place pour les rapports sur les aspects banals des départements.

Toutefois, l'incorporation de la NGC sous les MNC a procuré également certains avantages à la NGC. Il fallait quelques années pour que les MNC s'organisent et se lancent, ce dont témoignent de manière évidente leurs maigres rapports annuels. Mais on sent fortement le changement de structure administrative au sein de la NGC. La directrice de l'époque, Jean Sutherland Boggs (1922-2014), une historienne de l'art, poursuit la tendance de ses prédécesseurs à souligner les acquisitions dans les histoires écrites, en mettant fortement l'accent sur le rôle des collections et du conservateur comme des moteurs économiques (Revue annuelle, 1972). Mais elle est aussi une moderniste, favorisant l'acquisition des œuvres modernes, contemporaines et américaines, y compris celles qui emploient des films et vidéos (Boggs, 2006). Elle est également ouverte aux nouvelles technologies en ce qui concerne la médiation des œuvres, lorsqu'elle écrit dans sa publication de 1971 qu'il y a un besoin pour une plus grande interprétation de la collection. Elle affirme que cela devrait inclure l'utilisation des nouvelles technologies, à l'époque « radio, television, films or publications » (Boggs, p. 67). Peut-être grâce à ses idées plus modernes, on remarque qu'il y a eu une distinction faite à l'époque entre les reproductions photographiques créées pour vendre à la boutique muséale et celles créées pour la référence et la recherche internes. Les photographies référentielles sont transférées aux « Curatorial Services » et la directrice a créé un nouveau poste, celui du Chef des droits de reproduction (Revue annuelle, 1971). De telles actions témoignent des enjeux émergents qui concernent la technologie photographique.

Plus collectivement, en 1972, l'exécution de la Loi sur les musées a formalisé le rôle des musées et de leur Conseil d'administration collectif. Cinq thèmes principaux ont émergé comme mandat : le pluralisme, la démocratisation et la décentralisation des

musées du pays, la collaboration fédérale-provinciale et la liaison internationale (Dorais, 1992 ; Pelletier, 1971, 1972). Parmi les objectifs qui ont soutenu ce mandat, il y en a eu deux qui affectaient considérablement la NGC. Tout d'abord, l'objectif de créer l'Institut canadien de conservation¹⁷⁰ a effectivement volé le laboratoire de restauration de la NGC pour établir un autre laboratoire séparé et collectif (Revue annuelle, 1972, pp. 122-125). Cette perte, pour la NGC, fut soudaine et profonde. De plus, elle fit séparer physiquement les restaurateurs des conservateurs et réduisit l'activité scientifique sur la documentation des œuvres d'art qui prenait place à la NGC. Mais le deuxième objectif avait des répercussions beaucoup plus profondes sur la documentation de la collection.

À la fin des années 1970, l'information rassemblée par le personnel de la NGC était compartimentée. Les conservateurs gardaient leurs propres dossiers, qui correspondaient à leurs intérêts de recherche personnels (Chenhall et Homulos, 1978, p. 205). Les fiches d'index au format bibliothécaire sont encore en vigueur en tant qu'outil d'information brève et de localisation des œuvres. Accompagnées des dossiers de documents, la documentation interne, avant l'entrée en force des ordinateurs à la NGC, était strictement archiviste et bibliothécaire. À titre d'évidence, en 1969, la registraire (le bureau des « Archives » dans la version française du Rapport annuel) donnait enfin un rapport de ce département dans le rapport annuel général de l'institution (Revue annuelle, 1969, p. 44). Les catalogues constituaient le seul endroit où étaient rassemblés avec la recherche des conservateurs les images, les détails d'identification et les découvertes faites par les restaurateurs. La perte du Département de restauration semblait menacer la production des connaissances scientifiques sur les œuvres. Mais le format des fiches d'index correspondait parfaitement aux étapes suivantes de l'évolution de la documentation.

¹⁷⁰ Restauration

5.2.6 L'inventaire national et l'établissement du Réseau canadien d'information sur le patrimoine

C'est en 1972 qu'il est fait pour la première fois mention de l'informatisation dans les musées du Canada. Les MNC, désormais responsables de tous les biens culturels du Canada, proposent un objectif qui aura un grand impact à la NGC : la mise en place d'un Programme d'inventaire national (PIN). Le PIN est conçu comme une base de données informatisée sur tous les objets du patrimoine détenus par le gouvernement. Le but est de rendre ces informations disponibles à la communauté des musées via un réseau national informatisé (Sledge, 1986, p. 7). Ces efforts stimulaient la reconnaissance de la nécessité d'une application beaucoup plus grande de la technologie automatisée (c'est-à-dire informatique) dans les musées partout au Canada, surtout pour la gestion des collections (Musée nationaux du Canada, 1972). C'est le changement le plus important aux pratiques de documentation à la NGC tandis qu'elle est sous la gouvernance des MNC. Le programme est lancé initialement sous la « Division des systèmes informatiques » des MNC. Il était essentiellement un proto-Département des technologies de l'information visant à étudier et planifier la mise en œuvre et l'utilisation des ordinateurs dans les musées regroupés sous les MNC (Musées nationaux du Canada, 1971). Mais « the sole major concern of the Information Systems division has been the project covering the development of the National Inventory of Collections. » (Musées nationaux du Canada, 1971.) Un plan de développement a été formulé rapidement. Autour de 1974-75, ont eu lieu, financées avec les ressources disponibles, l'acquisition et l'installation d'un ordinateur pour le traitement informatique interne sur la documentation des collections nationales (G. Spurgeon, *entrevue personnelle*, 25 juin 2015, Appendice I).

« The original plan was to record information on museum collections from as many sources as possible in the shortest possible time, and to make this information

available to the museum community through a computerized information retrieval system. » (Musées nationaux du Canada, 1979, p. 15) Les musées provinciaux avaient déjà en place leurs propres systèmes et normes de documentation analogue (J. Sledge *entrevue personnelle*, 14 avril 2015, Appendice K), bien que ceux-ci ont surgi organiquement et en fonction des besoins des collections différentes. À la NGC, le système de fiches d'index était encore à l'emploi, mais elles étaient souvent incomplètes. Ces fiches ne représentaient qu'une partie de la collection et avaient longtemps perdu le rythme de mise à jour des informations (Spurgeon, 1994, p. 12). Au début, la création des cartes d'index était le projet d'une seule personne (v. *sup.*). Même après que le projet soit devenu une pratique ordinaire, le grand nombre d'œuvres submergeait le nombre restreint de personnel ayant la permission de modifier des informations.

Des équipes spéciales ont été proposées pour l'établissement de normes de catalogage dans cinq disciplines muséales du programme pilote du PIN : les beaux-arts, l'archéologie, le folklore, la botanique et la malacologie. L'ichtyologie et l'histoire sociale ont été désignées comme des zones de sauvegarde dans le cas où elles pourraient être logées par les capacités des premiers systèmes (Musées nationaux du Canada, 1979, p. 15) En 1975, les cinq disciplines principales devenaient les beaux-arts et les arts décoratifs, les sites et les spécimens archéologiques, l'histoire (sociale), l'ornithologie et l'ethnologie. Des équipes spéciales ont été chargées de déterminer les différents types et normes pour la documentation et le catalogage de chaque discipline, pour la promotion de la cohérence aux niveaux institutionnels et nationaux¹⁷¹, mais elles commençaient à examiner également en quels points la documentation de chaque discipline était semblable (Musées nationaux du Canada, 1975). Cependant, face à la quantité énorme de données, ces groupes de travail ont

¹⁷¹ Les équipes de travail contribuaient également aux efforts pour établir les normes internationales.

donné la priorité aux normes minimales afin de répondre d'abord aux besoins fondamentaux. (J. Sledge, *entrevue personnelle*, 14 avril 2015, Appendice K) Ces normes minimales ont mis l'accent sur l'information requise pour l'inventaire : l'identification brève, la localisation et la valeur d'assurances. (Sledge et Comstock, 1986, p. 15) Le but, outre l'inventaire national, était la création plus facile des rapports imprimés (décrits comme des « listes des donateurs » et « rapport sur la classification ») ainsi que le traitement rapide des documents communs comme les fiches d'index, les panneaux d'exposition, etc.¹⁷² (Musées nationaux du Canada, 1976, pp. 9-10) Le rapport du registraire de la NGC de la même année confirme que le Bureau du registraire est « particulièrement préoccupé de fournir des données à partir des cartes d'acquisition pour l'entrée des données à l'ordinateur. » (*Ibid.*, p. 103) « From 1972 until 1982 the Registration Department, working pretty much in isolation and without a clear mandate, half-heartedly attempted to create a computerized collection inventory. » (Spurgeon, 1994, p. 12)

Pourtant, en 1975, le Rapport annuel des MNC annonce que l'inventaire national des collections est « one of the world's first computer-based inventories » (Musées nationaux du Canada, 1975, p. 7), une description qui a attiré beaucoup d'attention mondiale. Le rapport affirme que plus de « 1 300 museums across Canada are described in almost three billion words spanning more than 50 subject areas » au sein de la base de données numérisée.¹⁷³

¹⁷² Le site Web du RCIP cite la Convention UNESCO concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert illicites de propriété des biens culturels 1970 comme un catalyseur pour la création du Programme de répertoire national, un fait qui encourage aussi le format d'un inventaire bref des biens culturels.

¹⁷³ Bien qu'imprécis, il est intéressant de considérer que 3 milliards de mots divisés parmi 1 300 institutions (3 000 000 000 / 1 300) revient à 2 307 692 mots dédiés à chaque institution. Durant l'année précédente, la NGC indique que 13 600 objets sont saisis par la base de données électronique. Voir Musées nationaux du Canada, *Rapport annuel*, 1974, p. 8. Ainsi, la NGC emploie 2 307 692 mots pour décrire ou documenter 13 600 objets (2 307 692 / 13 600). Cela veut dire que chaque enregistrement sur un objet utilise 170 mots en moyenne. On comprend ailleurs que chaque enregistrement d'un objet

Il est important de comprendre que, pendant les années 1970, le fonctionnement de cette base de données est bien différent de celui des réseaux numériques d'aujourd'hui. Au début du programme, les participants à l'inventaire national ont envoyé des dossiers papiers à la Division des systèmes informatiques pour la saisie des données écrites et pour « l'automation »¹⁷⁴. La saisie des données à l'époque était limitée par le nombre des terminaux d'ordinateurs très chers et en outre par l'accès unidirectionnel au processeur central, un UNIVAC 90/30.¹⁷⁵ À cette époque-là, l'ordinateur (ou le serveur) central (le cerveau) était aussi grand que la pièce où il se trouvait et les terminaux servaient essentiellement de clavier pour la saisie des données.¹⁷⁶

En 1973, le nombre de terminaux pour la saisie de données a été élargie à cinq centres régionaux (Musées nationaux du Canada, 1973) et à trente-cinq en 1979 (Musées nationaux du Canada, 1979, p. 15). La saisie des données a été réalisée

se divise en neuf catégories – son « *tombstone record* », et que les détails de restauration et d'exposition sont saisis après 1985. Voir Musées nationaux du Canada, *Rapport annuel*, 1985, p. 20. Il est probable, bien sûr, que la NGC et les trois autres musées nationaux, aient dominé la base de données au début du projet. Mais en 1978, il est clair que les autres musées participants sont en train de gagner du terrain. . Voir Musées nationaux du Canada, *Rapport annuel*, (Ottawa : Musées nationaux du Canada, 1978). C'est possible que la duplication des données en franc ait réduit de moitié de la quantité de données pour chaque objet.

¹⁷⁴ Selon le site Web du RCIP, *Historique du Réseau Canadien d'information sur le patrimoine* à <http://canada.pch.gc.ca/fra/1455202182046>

¹⁷⁵ Un membre moins cher de la série UNIVAC 90 avec 8 416 disques et une RAM maximum de 524K-octets, voir *UNIVAC adds Disk Drive for 90/30*, 1975. L'UNIVAC 90/30 a été lancé en 1973. Le RCIP l'a remplacé en 1983 après que la compagnie qui distribuait l'UNIVAC, Sperry, ait déclassé la série, voir Gray et Smith, *Sperry Rand's Third-Generation Computers 1964-1980*, 2001. C'est intéressant que le Rapport du RCIP aux MNC en 1983 mentionne le remplacement du disque dur de l'UNIVAC 90/30 par PARIS (un logiciel) en soulignant un manque de compréhension de la part de l'auteur du rapport.

¹⁷⁶ Le premier directeur du PIN, Peter Homula, a écrit un article sur la mise en commun des dossiers de provenances différentes contenant des données et des champs différents. Il a élaboré sur les enjeux découverts après cinq ans d'activité. Voir Peter S. Homulos, « The Canadian National Inventory Programme ». *Museum International*, 30, no. 3-4, (1978), p. 153-159.

même par des prisonniers au pénitencier du Kingston (Musée nationaux du Canada, 1979, p. 16). Ce n'est qu'en 1979 que le système pour la recherche et la récupération d'information pour le PIN a été réuni avec le système de saisie de données sur le même ordinateur, « permitting for the first time a two-way exchange of data between the systems » (Musée nationaux du Canada, 1979, p. 16). L'accès de nouveau à l'ordinateur central par ligne commutée et le coût réduit des ordinateurs « micro » personnel suivirent peu après. Ces évolutions ont permis à la Division des systèmes informatiques d'envisager pour la première fois un réseau distribué de communication bidirectionnelle.

Ces changements, ainsi que d'autres, à la capacité informatique des ordinateurs, une compréhension affinée des besoins de gestion des données dans les musées (le système d'origine¹⁷⁷ concevait les données de l'objet comme statiques, sous-estimant grandement la réalité de la documentation de l'objet¹⁷⁸ (Sledge et Comstock, 1986, p. 7), et en plus des coupures budgétaires, conduisirent à une longue période d'évaluation du projet par les MNC autour de 1980 (Musées nationaux du Canada, 1981), qui se demandaient si l'objectif initial du PIN n'était pas trop ambitieux (Sledge et Comstock, 1986, p. 7). Les études des cinq groupes de travail sur les normes de documentation axée sur la discipline ont lancé une enquête visant à étudier plus profondément « le problème de la documentation muséale » (Musées nationaux du Canada, 1984, p. 56), qui était notamment unique au Canada compte tenu des deux langues officielles (*ibid.*). Surtout, le sondage a révélé que plus de 50 % des

¹⁷⁷ Pour une description du système original, voir Robert G. Chenhall et Peter Homulos, « Propositions for the Future: Museum Data Standards ». *Museum International (Éd. Française)*, 30, no. 3 - 4, (1978), p. 205-212.

¹⁷⁸ En 1986, Sledge et Comstock signalent qu'environ 70 000 changements aux données déjà saisies ont été requis chaque mois. Voir Jane Sledge et Betsy Comstock, « The Canadian Heritage Information Network. » *Museum Documentation Systems: Developments and Applications* (London : Butterworths, 1986), p. 13.

organismes du patrimoine canadien ont besoin d'aide – technique, financière ou autre (*ibid.*). Le PIN a été de plus en plus invoqué pour l'assistance technique et non le guidage visionnaire.¹⁷⁹ En outre, après près d'une décennie d'effort, les groupes de travail reconnaissent que les pratiques de documentation et donc de nombreux enregistrements étaient toujours peu nombreux. (J. Sledge, *entrevue personnelle*, 14 avril, 2015, Appendice K) Les musées participants ont été frustrés par les longs délais dans la saisie des données et la récupération (Sledge et Comstock, 1986, p. 7) qui ont limité l'utilisation du logiciel pour la recherche de grande envergure ou pour la gestion des collections institutionnelles (*Ibid.*).

Autour de la même période, le PIN avait lancé des programmes pilotes avec un développeur de logiciels et de matériels, *Control Data Canada, Ltd.*¹⁸⁰ (Musées nationaux du Canada, 1983, p. 48), une compagnie qui a créé un logiciel de gestion des collections pour le Musée de l'Ermitage et qui était à la recherche d'un plus grand réseau de musées pour affiner son logiciel. (Sledge et Comstock, 1986, p. 8) Travailler avec un spécialiste de l'extérieur a transformé la façon dont le programme du répertoire national était conçu. À l'époque, il n'y avait aucun marché pour les systèmes de gestion de collection muséale informatisé. Les musées se sont appuyés sur le gouvernement pour fournir les outils et les fonds nécessaires. Mais les projets pilotes avec un développeur extérieur ont démontré une synergie de trois voies avantageuses (J. Sledge, *entrevue personnelle*, 14 avril 2015, Appendice K) et ont montré un chemin vers l'avenir pour le programme de répertoire national : Les musées travaillent indépendamment, mais avec une orientation nationale sur les

¹⁷⁹ En 1979, le PIN a employé un fonctionnaire pour traiter les problèmes techniques pour tous les musées participants (Musées nationaux du Canada, *Rapport annuel*, 1979). Au cours de certaines années, ce responsable a reçu plus de 10 000 demandes de service. Voir Musées nationaux du Canada, *Rapport annuel*, (Ottawa : Musées nationaux du Canada, 1984).

¹⁸⁰ En 1973, la *Control Data Corporation* a lancé sa première série de disques SMD (*Storage Module Device*) qui est devenue très vite le leader du marché jusqu'aux années 1980. Voir James C. Worthy, *William C. Norris: Portrait of a Maverick* (Cambridge, MA : Ballinger Pub. Co., 1987).

normes et la meilleure technologie disponible. En outre, la consultation avec des experts privés améliorerait la gamme et l'échange d'informations (Musées nationaux du Canada, 1982). De cette manière, le PIN se réoriente vers un accès au lieu de contrôle.

En reconnaissance de ce changement de priorités, en 1982, le PIN est renommé la Réseau canadien d'information sur le patrimoine (Musées nationaux du Canada, 1983, p. 48). La création du RCIP reviendrait finalement à la fin de la gestion centralisée des collections muséales canadiennes, mais il avait fourni la base pour avancer la documentation informatisée des objets. Le logiciel de *Control Data*, PARIS (*Pictorial and Artifact Retrieval Information System*¹⁸¹), a été initialement utilisé pour continuer un stockage centralisé des dossiers informatisés, mais il commençait à être reconnu que les musées seraient plus efficaces, non seulement dans la gestion de leur propre collection, mais aussi en ce qui concernerait la contribution subséquente à une base de données nationale.

Dans les années 1970, des listes de catégories (champs) avaient été normalisées par les cinq groupes de travail des spécialistes de chaque discipline. « In most cases these fields were direct carry-overs from manual documentation systems, which described objects from the curator's point of view. » (Sledge et Comstock, 1986, p. 14) Ce dernier a renforcé une séparation des disciplines et a limité la recherche interdisciplinaire. Finalement, l'objectif du RCIP a été redéfini plus précisément pour créer une base de données nationale qui partageait les informations institutionnelles entre deux bases de données élémentaires : une pour les sciences humaines et l'autre pour les sciences dures. En 1986, le logiciel PARIS autorisait 660 champs de données pour les sciences humaines. Mais la nouvelle base de données nationale consacrée

¹⁸¹ Une base de données non-relationnelle.

aux sciences humaines a eu envisagé d'incorporer que vingt parmi ces champs (*Ibid.*, p. 15). La grande différence entre ces nombres représente la capacité des technologies numériques de l'époque à catégoriser les données en contraste à la capacité des musées à remplir tous ces champs en gardant la parité par rapport aux types variés d'objet muséaux.

En 1986, le RCIP a été complètement concentré sur « les fonctions consultatives nationales » liées à la documentation muséale (Sledge et Comstock, 1986, p. 10). La responsabilité pour la gestion de la numérisation des collections remise aux mains de chaque musée avait pour effet la réduction des obstacles opérationnels que rencontrait le personnel de RCIP. Les musées gèreraient leurs propres collections, y compris la gestion des bases des données, et le RCIP se préoccuperait des consultations et de l'accès à l'information. Cependant, ce transfert des responsabilités était particulièrement difficile pour les plus petits musées, qui avaient encore l'habitude d'envoyer des copies imprimées des dossiers d'information sur les objets dans leurs collections pour faire saisir les données par le personnel du RCIP (Sledge et Comstock, 1986, p.10).

En 1987, le rapport annuel des MNC avait éliminé les rapports de programme de RCIP, ainsi que ceux des bibliothèques et de la conservation. Seuls les quatre musées nationaux ont produit un bref rapport. En 1988, les MNC ont déposé leur rapport final, leur dissolution suivant peu après. Le RCIP continuerait à redéfinir son rôle concernant l'information sur le patrimoine culturel. À court terme, il a continué son rôle comme le pivot central des données muséales. Mais au milieu des années 1990, il était clair que c'était intenable. Le RCIP s'est mis à avoir un rôle uniquement consultatif, en fournissant l'accès à des produits, des compétences et de la formation. En 1995, il a lancé son site Web destiné aux professionnels du patrimoine plutôt qu'au public et en 1996, il renonça à PARIS et à son rôle de gestionnaire central des

collections institutionnelles, sauf à titre consultatif, rôle qu'il poursuit et a mis au point jusqu'à ce jour (J. Sledge, *entrevue personnelle*, 14 avril 2015, Appendice K).

5.2.7 La documentation à la *National Gallery of Canada* après le Réseau canadien d'information sur le patrimoine

Les avantages de contribuer au PIN et au RCIP étaient nombreux pour la NGC. Au début du projet, la NGC a eu autour de « 20 000 skeletal files » (G. Spurgeon, *entrevue personnelle*, 25 juin 2015, Appendice I). En 1974, le bureau du registraire obtient un ordinateur (*ibid.*) pour commencer à « convertir les catalogues existants sous forme lisible par machine ». (Musées nationaux du Canada, 1974) Ces méthodes ont lancé une tendance vers une plus haute attention à la documentation, au moins pour les « œuvres majeures dans la collection » (G. Spurgeon, *entrevue personnelle*, 25 juin 2015, Appendice I). La stratégie du registraire à la NGC a reflété celle du RCIP, c'est-à-dire d'avoir une documentation « complète » et l'automatisation de l'information la plus fondamentale possible sur les œuvres.

Mais cette documentation informatisée ne satisfaisait pas les besoins des conservateurs, une situation qui a créé un « lack of faith in and commitment to the computerization of collection data ». (Spurgeon, 1994, p. 13) Jusque là, les conservateurs avaient été les gardiens des dossiers d'œuvres et l'archivage d'information n'était pas leur priorité. Tandis que la NGC a tenté « to bring systematics to archival records, » (G. Spurgeon, *entrevue personnelle*, 25 juin 2015, Appendice I) les conservateurs sont devenus plus enracinés dans la recherche savante qui semblait n'avoir rien à voir avec la documentation informatisée de la collection qui se fonde sur les principes de réduction au point du plus petit dénominateur. L'idée de « documentation complète », selon les registraires, comprend le remplissage d'une

fiche d'index. Selon les conservateurs, de tels détails sont seulement identifiants et non riches et pleins de connaissance. Ainsi, les dossiers des conservateurs restaient plus séparés du reste que jamais, car pour eux les ordinateurs n'avaient pas de place dans la recherche ou pour la connaissance riche et contextualisée. Il faut aussi considérer que les connaissances vastes et peut être non-écrites des conservateurs sur les collections étaient devenues, à ce point, plus distantes de la documentation et de l'identité des œuvres. Les technologies numériques courantes à l'époque correspondaient peu aux traditions orales et aux pratiques non-écrites.

Ce clivage deviendrait plus enraciné dans les années 1980. Vers la même époque où le PIN est devenu le RCIP, deux autres facteurs ont renforcé la nécessité d'améliorer la documentation informatisée des collections et de l'orienter vers l'inventaire : 1) la Société de construction des musées du Canada est créée pour construire un nouveau bâtiment pour la NGC, lui donnant enfin un édifice permanent ; et 2) la création des MNC avait généré une « persistent demand by government auditors for increased accountability in the management of the collections ». (Spurgeon, 1994, p. 13) La tâche délicate de déplacer l'ensemble de la collection dans un nouveau bâtiment spécialement créé pour son exposition et son entreposage, ainsi que l'amélioration des capacités d'audit retranchait la documentation de l'œuvre dans les paradigmes de l'inventaire et la localisation des objets.

Avec un intérêt en collaboration, en 1985, afin d'aider les plus petits musées à documenter leur collection, la NGC a développé une procédure descriptive de catalogage (Appendice L) (Musées nationaux du Canada, 1985, p. 20). Ce manuel de procédure décrit essentiellement les champs de données individuels et les méthodes d'entrée de données pour les œuvres d'art. Il s'appuie sur 150 champs de données disponibles, qui identifie l'œuvre ainsi que sa « daily physical management physique quotidienne » (Spurgeon, 1986, p. ii). Ce « Data Manuel » est simplement un guide

d'utilisation des ordinateurs pour standardiser et faciliter la saisie des données sur les œuvres. Le première page nous oriente:

The Data Base – A record or document for an object in the collections is made up of categories of information called “Data Fields”. From more than 600 data fields currently available in the PARIS Human History Data Base, the National Gallery has selected over 150 in which to input data to meet its needs for two primary kinds of information on its collection: first the scholarly identification of the object and its art historical context; and second, the daily physical management of all holdings, in terms of location, movement, condition, and audit (*ibid.* p. i).

5.2.8 Loi sur les musées de 1990

Au cours de l'existence des MNC, de 1968 à 1988, la NGC a été dirigée par trois personnalités distinctes, chacune ayant contribué, par son savoir-faire, à l'amélioration de la NGC.¹⁸² Il est difficile de distinguer toutes ces contributions individuelles, tant les rapports annuels de la NGC ont-ils été réduits du temps des MNC. La NGC a poursuivi l'édition d'une publication annuelle, intitulée « Le Bulletin annuel de la Galerie nationale du Canada », mais son format mettait l'accent sur l'intérêt public plutôt que sur les détails internes, éliminant les rapports autrefois réguliers du registraire, de l'administration de la conservation, de la restauration, des services photographiques, de la bibliothèque, etc. Cette publication a continué

¹⁸² Jean Sutherland Boggs, directrice de 1968 à 1976, n'était pas seulement la première femme à diriger la NGC, elle était également la première directrice diplômée d'un doctorat en histoire de l'art. C'est elle qui a exigé l'établissement de dossiers pour chaque œuvre dans la collection et qui a élargi le rôle de registraire. Elle a également écrit la première histoire institutionnelle, publiée en 1971. Joseph Martin (1922-2003), directeur de 1983 à 1986, a eu une carrière variée. Formé comme sociologue puis historien de l'art, il a travaillé comme journaliste et tête du bureau de l'UNESCO à Venise. Hsio-Yen Shih (1933-2001), diplômée d'un doctorat en art chinois, a été directrice de 1976 à 1981. Grâce à elle, la collection a augmenté ses œuvres asiatiques. Voir le site web de la NGC : <http://www.beaux-arts.ca/fr/apropos/a-propos-des-gens.php>.

d'exister jusqu'en 1985, année où il y a eu une suspension de tout rapport annuel jusqu'à ce que la Loi sur les musées du Canada entre en vigueur.

The Museums Act of 1990 established 4 independent crown corporations, each with a board of directors. They did not cease thereby to be influenced by government policy, especially government austerity programs in the 1990s. They were also expected to seek funds from the private sector – a notion called “partnership” – which meant that their location in the relatively restricted Ottawa region was effectively a handicap. The “national museums” therefore had to cope with less than national funding, and at the beginning of the millennium were struggling to maintain their professional standards against an inadequate funding base. (National Gallery of Canada, 1998)

La nouvelle directrice, Shirley Thomson (1930-2010), a souligné une nouvelle identité visuelle de la Galerie. Le Rapport annuel, maintenant de retour, a insisté sur des objectifs d'action sous son nouveau format « corporatif » et « pratique » pour encourager le collecte de fonds. Ce format a favorisé les simples listes à puces des buts et objectifs plutôt que des longs récits. Des titres de section reprennent les objectifs de la mission – « Collectionner » « Éduquer » « Communiquer », « Accommoder » « Gérer » – et ils servaient de catégories, suivies des listes des expositions, des prêts et des acquisitions. (National Gallery of Canada, 1991, p. 9) Sous la structure corporative, la professionnalisation et les procédures sont soulignées. Une des caractéristiques particulières de cette époque est l'amélioration de la traduction bilingue au NGC.¹⁸³ L'anglais avait toujours été la langue principale non officielle et les traductions françaises étaient souvent médiocres, en consistant à une simple traduction mot pour mot anglais/français. De nouveaux efforts ont été faits pour des traductions plus élégantes et plus exactes. En conséquence, le rapport annuel

¹⁸³ Un nouvel espace pour l'art inuit est créé en 1992, un événement qui semblerait influencer la définition de « l'art canadien » et celle des « artistes canadiens ». Mais on n'en trouve aucune mention nulle part. Voir National Gallery of Canada, *Annual Report*, 1992. Vers l'an 2000, l'art autochtone est introduit dans les galeries. Voir le site Web : Musée des beaux-arts du Canada – 2000s : <http://www.beaux-arts.ca/fr/apropos/2000s.php>

de 1990 indique que pour la première fois le nom « National Gallery of Canada » est traduit comme « Musée de beaux-arts du Canada ». ¹⁸⁴

Suite à cette même tendance de privatisation, le musée a produit son premier manuel de procédures pour l'enregistrement des œuvres d'art (en contraste au manuel pour la saisie des données relatives à la collection). Une seule page était dédiée aux procédures de documentation et d'inscription des œuvres (Musée des beaux-arts, 1990). En décrivant essentiellement une philosophie des procédures, elle souligne clairement la localisation et la pertinence :

Pour que toute la signification d'un objet dans une collection soit comprise, il est nécessaire d'avoir une documentation adéquate pour consigner ces renseignements. Le Musée des beaux-arts possède donc un (ou plusieurs) système(s) d'enregistrement approprié à ses collections en ce qui a trait à l'acquisition, l'enregistrement, le catalogue, la documentation et l'aliénation d'un objet, pour consigner son historique. Les systèmes d'enregistrement sont conçus pour permettre, sur demande, la localisation de l'objet et des dossiers et documents pertinents... Ce système permettra l'enregistrement de tous les renseignements concernant l'objet que possède le Musée. (*Ibid.*).

En vertu de ces procédures et de la nouvelle structure, les « résultats » liés à la documentation ont été saisis selon une stratégie numérotée sous le rapport de l'entreprise, c'est-à-dire « Objectif N°. 1, Stratégie N°. 3 : Rechercher et documenter les collections ». « Documenter » n'est pas défini précisément en termes d'informatique et les « résultats » font référence à un large éventail de formes de documentation, mais ils semblent mettre l'accent sur le format de documentation imprimée. « The Gallery documented the permanent collection by producing the catalogue *British Drawings from the National Gallery of Canada*. » (Rapport annuel, 2005) Les « résultats » de la stratégie de documentation mentionnent aussi les inventaires de la collection (Rapport annuel, 1992), le prêt de documents (Rapport

¹⁸⁴ Voir la première note de bas de page de ce chapitre.

annuel, 2002, p. 35) et l'état de la base de données MIMSY (et versions ultérieures) (Rapport annuel, 1996, p. 28 ; 1997, p. 82 ; 2001, p. 58 ; 2005 ; 2006) qui devient finalement estimée en termes de données : « 5 646 nouveaux dossiers de médias (par exemple : les images, les documents audio et vidéo) ; 2 651 nouveaux enregistrements dans le Master Catalogue créés pour les candidats de l'acquisition et des prêts à la NGC ; 491 nouveaux dossiers pour les artistes, emprunteurs, donateurs, etc. étaient créés. » (Rapport annuel, 2007)

À titre d'objectifs stratégiques, la NGC a poursuivi l'imagerie électronique, la participation en ligne et l'expansion de la bibliothèque et des archives. En 1992, le Comité de l'imagerie électronique est lancé afin d'étudier les possibilités d'utiliser la technologie informatique pour enregistrer, stocker et récupérer des données graphiques sur les collections de la NGC (Rapport annuel, 1992, p. 13). Parallèlement à une exposition photographique, le Comité crée également une exposition interactive à l'aide d'images numérisées (*ibid.*). Peu après, le Comité étudiait la possibilité de publier le catalogue de la collection sur CD-ROM (Rapport annuel, 1993, pp. 15-16). Ces efforts ainsi que d'autres avaient été entrepris sous l'égide de la Division de l'éducation, qui a été supervisée également brièvement par le Centre canadien pour les Arts visuels ainsi que la bibliothèque et la division des Archives, qui poursuivent également l'« automation » [automatisation] de ses avoirs (*ibid.*). D'ailleurs, les « services photographiques » continuaient leur documentation de la collection « mais il est largement rapporté en ce qui concerne la production de CD-Roms et plus tard les efforts en ligne (Rapport annuel, 1995, p. 25) dans le cadre des programmes de la Division de l'éducation. En 1995, la NGC a lancé son premier site Web (*ibid.*). Lui aussi, est conçu en termes de vulgarisation et de sensibilisation (Rapport annuel, 1997). Effectivement, toutes les nouvelles formes de documentation étaient davantage considérées comme des formes de médiation, d'enseignement ou de sensibilisation du public (*ibid.*). Par conséquent, les images numériques, les activités

en ligne et les bases de données élargies au sein de la bibliothèque et les archives du Musée sont dissociées de la collection et de sa documentation.

Lorsque le RCIP a abandonné le logiciel PARIS en 1996, les musées participants au PIN avaient prévu de déménager, avant 1998, leurs données au sein du RCIP vers une base de gestion des collections de remplacement au sein de chaque institution. La NGC a produit une Demande de Proposition officielle cette même année pour trouver une nouvelle base de données acceptable, d'après une analyse des besoins qui démontrait la nécessité d'un logiciel pluri-départemental. Toutefois, dans le but de contrôler la qualité des données, le nouveau logiciel, MIMSY, est devenu la responsabilité d'une seule personne, Greg Spurgeon, qui avait quitté les archives pour gérer la bibliothèque croissante et qui possédait une plus grande connaissance des systèmes de catalogage. À ce moment-là, la documentation de la collection est essentiellement exclue du bureau du registraire (G. Spurgeon, *entrevue personnelle*, 25 juin 2015 Appendice I). Cela avait toujours été le cas dans la plupart des musées canadiens qui sont passés du système d'information analogue au système informatisé (Sledge et Comstock, 1986, p. 14). Spurgeon a également souligné le fait que la nouvelle approche corporative au Musée a permis une analyse plus approfondie et améliorée des besoins et des données de modélisation, menant à des stratégies rationnelles pour soutenir les objectifs institutionnels et départementaux (Spurgeon, 1994). Par conséquent, le projet de faire migrer les données de PARIS vers MIMSY est devenu une priorité au Musée. En insistant sur la relation de la documentation à la localisation et à l'inventaire, l'*Art Documentation and Storage Registration Division* a été créée et la direction fut confiée à Spurgeon.

Le projet CyberMuse, le premier portail à la collection en ligne, a renforcé une distinction entre la documentation à des fins internes et externes. « Launched in the spring of 1999, CyberMuse allows audiences across Canada and around the globe to

navigate layers of information on art and artists, make inquiries, participate in activities, and offer feedback. » (Rapport annuel, 1998, p. 48) Un an plus tard, le site Web de la NGC a été repensé autour de CyberMuse « to incorporate special interactive features for major exhibitions » et en prévision de la création d'une « globally accessible digital-image database » (Rapport annuel, 1999, p. 45). Une Division du droit d'auteur est créée pour superviser la distribution numérique (*ibid.*).

CyberMuse est salué dans les rapports annuels comme un franc succès. Il a beaucoup favorisé la prolifération des webcasts, des photographies numérisées, des entrevues audio et vidéo et des activités interactives en ligne. Mais, en dépit de ses activités avant-gardistes, selon des sources internes, CyberMuse a été conçu indépendamment de MIMSY. La Division de l'éducation a travaillé avec la Division de l'informatique pour produire les contenus de CyberMuse, mais elle a contourné les données fondamentales des collections. Ce manque de collaboration entre le portail de la collection en ligne pour la base de données de la collection a eu comme résultat la diffusion de données « brouillées et incorrectes » au public (G. Spurgeon, *entrevue personnelle*, 25 juin 2015, Appendice I) qui n'auraient pas facilement été mis à jour. La liaison de CyberMuse avec la Division de l'éducation l'a par ailleurs rendu incontestablement axé sur les jeunes (Rapport annuel, 2003, p. 9) mais la séparation fondamentale du logiciel pour la gestion des collections a mené à son déclin final. À ses débuts, CyberMuse a été cependant décrit comme « Le système le plus avancé de son genre dans le monde. »¹⁸⁵

Les fonctionnalités de l'Internet et celles de la photographie numérique ont encouragé l'enrichissement continu de données au sein de MIMSY. La photographie et les

¹⁸⁵ Voir le site Web : Musée des beaux-arts du Canada – 1990s : <http://www.beaux-arts.ca/fr/apropos/1990s.php>

« textes étendus » (Rapport annuel, 2002, p. 35) ont commencé à être incorporés peu à peu dans les dossiers des œuvres. Tandis que l'accès aux collections en ligne est amélioré, et par conséquent aussi l'information disponible en ligne – vers 2008, 26,5 % des œuvres dans la collection sont illustrés avec des images numériques (Rapport annuel, 2008, p. 48) et les archives sont mises en ligne pendant la même année avec plus de 32 000 documents (*Ibid.* p. 43). Ces deux facettes ont conduit à des changements essentiels à la documentation de l'œuvre pour les prochaines années. Une procédure d'acquisition, révisée en 2004, met l'accent sur la collecte et l'enregistrement de l'information financière ainsi que du droit d'auteur.

À la suite d'un processus d'examen stratégique en 2007¹⁸⁶, Pierre Théberge (1942-) est remplacé comme directeur par Marc Mayer (1956-), qui est toujours le directeur à ce jour. Le premier rapport annuel sous le nouveau directeur fait référence à une série de réductions de financement du fédéral, nécessitant des coupures de personnel et des programmes. (Rapport annuel, 2009, p. 9) Peu mention des projets de numérisation est fait dans ce même rapport, ni des efforts liés à la documentation, bien que les rapports soient toujours très corporatifs. Ils se concentrent plutôt sur les éléments classiques de la mission : l'acquisition et l'exposition. Le rapport semble mettre l'accent sur les espaces physiques, en remplaçant une grande partie de l'engouement précédent pour les capacités numériques et en ligne. On note la brève mention de la mise en œuvre de la présence des médias sociaux – RSS, Facebook, Twitter et YouTube – et les nouvelles pages d'accueil pour ShopNGC, la Fondation de la NGC et CyberMuse (Rapport annuel, 2009, p. 43). Cette négligence de la numérisation a persisté dans les années suivantes, sauf en ce qui concerne la numérisation d'images de collection, en suivant l'exigence croissante du public pour l'augmentation de la disponibilité des images en ligne (Rapport annuel, 2009, p. 40).

¹⁸⁶ Voir le site Web : Musée des beaux-arts du Canada–2000s : <http://www.beaux-arts.ca/fr/apropos/2000s.php>

Entretemps, depuis le processus d'examen stratégique initial, la NGC a produit chaque année un plan d'affaires qui énonce les objectifs pour les cinq années suivantes.¹⁸⁷ Les collections continuent à être une priorité, mais peu d'activité innovante a été possible en raison de la réduction du financement. En 2012, la numérisation de la collection est gérée en grande partie comme « le Rayonnement » (expositions, éducation et communication). Les rapports annuels se concentreront sur un nouveau site Web, un site mobile et le nombre de sessions utilisateur.¹⁸⁸ (Rapport annuel, 2012, pp. 10-12) Au cours des dernières années, ces stratégies révisées ont été encore plus condensées à la lumière des fonds limités. La mise au point tourne plutôt vers : élever la reconnaissance de la NGC(et celui de l'art canadien) à l'échelle nationale et internationale, investir dans les infrastructures et diversifier les revenus (Rapport annuel, 2013b, p. 4). En somme : augmenter la « Réputation », améliorer le « Bâtiment » et amplifier le « Financement ». Ces catégories ont remplacé les catégories traditionnelles des rapports annuels comme « Collections », « Expositions » et « Éducation ».

5.3 L'état de la documentation à la *National Gallery of Canada*

Avant le RCIP, l'histoire de la NGC est marquée par un manque de documentation. Eric Brown et Jean Sutherland Boggs ont tous les deux fait référence à ce phénomène

¹⁸⁷ Voir le site Web : Musée des beaux-arts du Canada – Rapports de la Société : <http://www.beaux-arts.ca/fr/apropos/rapports-de-la-societe.php>

¹⁸⁸ Dans le but de comprendre comment répondre adéquatement aux besoins des musées canadiens en matière technologique, le RCIP a entrepris en 2010 une vaste enquête sur la pénétration des technologies numériques dans le domaine muséale. Une comparaison entre cet état général pour le pays par rapport l'état de numérisation à la NGL révèle, sans surpris, que la NGL est plus avancé dans son usage des technologies numérique. Voir Réseau canadien d'information sur le patrimoine, *Sondage sur la préservation numérique : résultats préliminaires de 2011*, 2011 à <http://canada.pch.gc.ca/fra/1443452309968>.

en ce qui concerne la documentation des collections, Brown disant, par exemple : « In 1910, when I was appointed Curator [as I was called for a year]...no records of any kind were available...except two or three incomplete catalogues published since 1880. » (Brown, cité en Boggs, 1971, p. 8) Boggs a cité le manque de documentation sur la part de conservateur (*ibid.*, p. 23, 34 & 45) et également le manque de détails (*ibid.*, p. 45).

La recherche effectuée sur la NGC pour cette étude n'a révélé que peu de traces écrites sur les politiques internes qui régissaient le fonctionnement des départements ou des procédures pouvant définir les méthodes de documentation dans le passé. La première politique écrite liée aux procédures de documentation qui existe est datée de 1990. Sa brièveté a été traitée ci-dessus. On y trouve de nombreuses références à la « politique d'acquisitions » du Musée au fil de son histoire qui définit et favorise « l'art canadien » et « les artistes canadiens ». Toutefois, il semble qu'il s'agisse d'ententes verbales qui fournissaient une justification pour les achats effectués par des individus chargés de cette responsabilité au cours des années, plutôt que des politiques écrites, approuvées et adoptées jusqu'aux années récentes.¹⁸⁹ Boggs a fait référence à ces politiques non écrites dans son histoire du Musée, citant par exemple : « an unwritten policy against the collecting of contemporary American art » dans les années 1950 (Boggs, 1971, p. 49) ; les restrictions similaires sur l'art français (*ibid.*, p. 41) ; ainsi que la politique de « *gap-filling* » (*ibid.* p 32). Constable a fait référence à ces politiques dans son rapport de 1931 (extraits dans le Rapport annuel, 1931), mais elles n'existent pas dans les archives. Il faut donc se demander quel rôle jouent les traditions orales dans la documentation des œuvres à la NGC.

¹⁸⁹ La version la plus courante de cette politique est disponible en format PDF sur le site Web de la NGC. http://www.beaux-arts.ca/fr/apropos/politiques-generales.php?_ga=1.53498287.641499438.1413383036

Pour ce qui est des politiques écrites et des procédures imprimées, il y a peu de documents d'archives. Les seuls documents existants font état d'une mise en évidence des expressions générales d'une raison d'être destinées à l'observateur externe, soit plus particulièrement à des niveaux plus élevés de l'autorité du gouvernement du Canada, qui ont peu d'intervention quotidienne avec le fonctionnement de la NGC. Les politiques imprimées ont tendance à avoir une nature plus élevée dans la mesure où elles reflètent les lois en vigueur et la mission qui définissent le but de la NGC. De l'autre côté de la gestion, les procédures écrites qui concernent la documentation des collections commencent à apparaître en même temps que l'informatisation interne (vers 1996), mais elles insistent fortement sur la minutie de la saisie des données en ce qui concerne les champs spécifiques d'entrée.

Il semble donc que l'administration de la NGC n'avait pas l'habitude d'aborder, sous forme écrite, la demi-mesure qui décrit les fonctions normales des départements jusqu'à ce qu'une approche corporative ait prévalu (pendant les années 1990). Au contraire, l'écart entre la grande mission de la NGC et la minutie des fonctionnaires a été comblé par la tradition communiquée par la démonstration ou l'explication verbale. Selon le personnel, les tâches individuelles sont très généralement écrites dans les descriptions de poste mais elles ne sont pas très utiles pour la formation ou la référence régulière. En revanche, on constate une forte dépendance sur la « mémoire institutionnelle » comme manière de comprendre la méthodologie et les procédures. C'est-à-dire qu'on regarde vers le passé pour voir comment les choses ont toujours été faites afin de comprendre la façon dont les choses doivent être faites. Ces pratiques ne semblent pas comprendre une démarche scientifique et critique en ce qui concerne la documentation.

Ainsi, il n'est pas étonnant que la documentation d'aujourd'hui à la NGC suive les mêmes méthodes que pendant les deux dernières décennies. Le modèle de gestion

corporatif qui soutient l'analyse et la mesure rationnelle priorise également l'efficacité et la logique réductrice de la technologie. Le logiciel MIMSY continue à s'améliorer, même si la capacité de stockage dépasse toujours la quantité de données saisies ou la capacité du personnel à les saisir. Au cours des dernières années, la plus grosse évolution qui a eu lieu dans la documentation concerne les images numériques. L'amélioration de l'accès interne est utile, mais l'essor des technologies d'imagerie numérique et leur capacité d'accès et de partage en ligne ont suscité des enjeux préoccupants – le droit d'auteur et l'utilisation équitable, par exemple. Les droits d'auteur en ce qui concerne les images de la collection ont été retardés, notamment en raison des règles et de la législation particulière au Canada (National Gallery of Canada, 2015, p. 17).

La NGC tient à jour un dossier papier sur tous ses œuvres, dont chacun contient la preuve concrète de données recueillies dans MIMSY. Ceci se fait de manière assez répétitive et ils sont maintenus en même temps pour protéger l'un de l'autre. Les dossiers papiers contiennent trois sections. La première section rassemble une grande partie de l'information de base sur l'œuvre : les photographies qui appartiennent à la Galerie, la « feuille de MIMSY XG » – qui indique l'artiste, la « biographie » (les dates de naissance et de mort de l'artiste et sa nationalité), le titre, la date, la culture, la catégorie (ou le type d'œuvre), le nom de l'œuvre (comme « peinture »), les matériaux, les mesures, la mention, et le département – et une formulaire pour mettre en évidence la justification du conservateur dont l'information était tirée. La deuxième section comprend les photographies non-NGC, les notes de recherche, les correspondances diverses, les copies des publications qui impliquent l'œuvre, les demandes de reproduction, l'histoire des prêts et les rapports sur la restauration. La troisième section inclut les documents relatifs à l'acquisition, les cartes de l'ancien catalogue, parmi d'autres choses diverses. La grande majorité de ces informations est uniquement disponible en personne avec l'accord du conservateur. En contraste,

l'accès en ligne permet la recherche et la récupération des données brèves dans sept champs : l'artiste, le titre, les matériaux, la culture, le numéro d'acquisition, la date, et la catégorie. Ce dernier suit le modèle des premiers catalogues institutionnels en mettant en évidence un manque d'évolution dans la conceptualisation de la documentation et, de plus, une conceptualisation des technologies inférieure à leur capacité. Plusieurs dossiers dans MIMSY XG contiennent des enregistrements numériques audio ou vidéo qui ne sont pas contenus ou nécessairement référencés dans le dossier papier. Certains d'entre eux sont disponibles sur le portail, mais les détails sont en grande partie inconnus et pas facilement consultables en ligne. L'accès interne est nécessaire.

Au cours de l'examen des dossiers analogues et électroniques des œuvres de chaque tranche de vingt ans dans l'histoire de la NGC, rien n'indique une différence au fil des ans dans les types d'informations rassemblées. Les œuvres acquises plus tôt dans l'histoire du NGC réunissent plus de correspondance sur papier et de photocopies qui décrivent l'histoire des publications et des expositions. Bien sûr, il faut rappeler qu'une grande partie du travail de rassembler les dossiers analogues a été amorcé dans les années 1960. Ces dossiers continuent à être mis à jour avec les pièces de documentation d'origine imprimées – c'est-à-dire les lettres imprimées et les copies des feuilles des catalogues d'exposition et de vente. La correspondance électronique et toute autre documentation électronique d'origine n'existe qu'en format numérique, joint à MIMSY XG.

Par contraste les catalogues imprimés restent le moyen le plus fiable et disponible pour la recherche savante. Ils rassemblent effectivement la somme des connaissances sur les collections : les parties de « documentation » effectués par les registraires ; les textes savants sur l'histoire, le style, l'importance ou la provenance d'un œuvre ; les découvertes par les restaurateurs ; les documents d'archives pertinents ; et les

photographies. Mais il est évident que la portée d'un tel travail et son imprimatur sont chères, donc assez difficiles à garder à jour. Cependant, à ce point de l'étude, il n'était pas encore habituel de mettre de tels types d'entrées, de catalogues ou de textes en ligne à la disponibilité de tous. C'est peut-être le produit de la compartimentation des activités de la NGC ou du processus de la production des catalogues imprimés, mais cela semble surtout être le résultat d'une mauvaise conception de la capacité des technologies. Cette dernière question mérite d'être étudiée plus attentivement.

Finalement, beaucoup de formulaires et de procédures sont assez dépassés, selon les normes des technologies numériques, et ils démontrent en peu l'immuabilité des pratiques de collecte d'informations. Le formulaire d'acquisition, à titre d'exemple, reste le même depuis 10 ans. Un tiers du présent formulaire est dédié à l'information sur la source de l'achat ou du don. Alors que cela devrait dûment faire partie d'un formulaire pour les acquisitions, ainsi que la justification du conservateur, ce formulaire est aussi le principal instrument de collecte pour le système de gestion informatisée des collections de données. Les Procédures d'acquisition datent de 2004 et la *Curatorial File Creation Checklist* est apparue en 2007.

Selon ces indices, on peut supposer que la pratique de documenter les *procédures* et les *pratiques* de la documentation s'est manifestée assez récemment, en parallèle avec l'émergence des pratiques administratives plus orientées vers la gestion des entreprises (à l'opposé des organismes à but non lucratif). Ainsi, il faut supposer qu'une sorte d'apprentissage ou de transmission des pratiques par démonstration était la manière par laquelle les mêmes formes de la documentation se sont prolongées tout au long l'histoire de l'institution. Lorsqu'il s'agit des pratiques de la documentation des œuvres d'art, la tradition était de ne documenter que les morceaux d'information : le titre, le nom de l'artiste, etc. La pratique courante de l'époque n'a changé qu'à la

fin du 20^e siècle avec l'informatisation des collections et l'obligation de rendre la documentation plus accessible. Mais les pratiques ne sont pas devenues plus élaborées par leur convergence avec les technologies de l'information. Elles ont plutôt été fixées par la capacité de systèmes de gestion.

5.4 Observations Générales sur l'institution

Les difficultés rencontrées par la NGC dans la création d'une galerie nationale selon le modèle britannique au sein d'une nation naissante sont uniques. Même si la NGC n'était pas le premier musée au Canada ou en Amérique du Nord, la question de la représentation dans un terrain en expansion et la tâche de représenter une population très diverse étaient des difficultés inconnues à l'époque en Europe ou encore aux États-Unis. Le modèle muséal de la NGC de l'époque – celui de la Galerie nationale à Londres – a évolué dans un pays beaucoup moins vaste avec des populations plus homogènes – deux aspects qui permettent un déploiement beaucoup plus facile d'une mission de démocratisation ou de représentation nationale. De même, les premiers musées de beaux-arts apparus aux États-Unis ont servi intentionnellement de plus petites régions et non le territoire vaste de la nation en pleine croissance. En revanche, la NGC a été obligée de confronter une mission difficile et des tensions antagonistes dès sa naissance, les principales étant comment atténuer les responsabilités organisationnelles envers le nationalisme et la démocratie. Mais la lutte pour définir l'art canadien comme distincte de l'art européen (ou britannique), alors même que l'idée de « canadien » est ambiguë était aussi importante dans la compréhension de ce dilemme. Néanmoins, ces tensions et leur unicité ont activé le progrès. L'examen continu et en constante évolution de ces questions ainsi que les efforts pour résoudre leur tension mène à un progrès global dans la documentation des objets muséaux.

Il n'est pas possible de fonder un musée national sans en souligner le nationalisme. Mais, alors que certains pourraient comprendre « le nationalisme » comme un sentiment patriotique important pour l'établissement d'un nouveau pays et pas nécessairement opposé à la démocratisation, le nationalisme peut impliquer également la perspective d'une gouvernance qui est non représentative et égocentrique. Une telle situation sous le régime britannique a été un catalyseur pour le mouvement du gouvernement responsable du Canada en 1840. En effet, le nationalisme a eu un grand impact sur le désir précoce du Canada et de la NGC à s'établir et à se distinguer si ce n'est pas se positionner comme indépendants de l'Angleterre. Mais, dans un pays comme le Canada, où il existe une mosaïque de plusieurs nations (Premières nations, la nation du Québec...) à représenter, est-ce qu'un terme comme « le nationalisme » peut être complet ou compréhensible ?

In a country the size and special character of Canada two dangers are inherent in any federal institution. The one is that it should become too centralized and remote from spontaneous « grassroots » activities, the other that it should become too closely bound up with local activities at the risk of dissipating energies and resources which must necessarily remain limited. Between the « Scylla » of the Ivory Tower and the « Charybdis » of federal paternalism there should be some middle way (Rapport annuel, 1955, Rapport du directeur).

La fondation des MNC et leurs efforts vers un inventaire national accessible numériquement mettent en évidence la tension entre les intérêts nationaux et provinciaux. L'accumulation de trésors culturels dans des musées nationaux comme dans des réserves centralisées est le modèle incontestable du pouvoir national et de la fierté nationale. Pourtant, lorsque transplantés à un terrain géographique beaucoup plus vaste, comme au Canada, avec une population beaucoup moins homogène, le modèle est en contradiction avec la mission du service national. La NGC a abordé tôt le problème du service centralisé mais à la portée nationale par le prêt des œuvres et des expositions aux centres régionaux et, plus tard, en diffusant des images de la

collection au lieu des œuvres. Alors que ces efforts ont contribué à encourager les arts dans les régions les plus reculées du Canada, il y avait encore un sens qu'Ottawa et, par conséquent, la province d'Ontario, bénéficiait des largesses fédérales. De cette façon « national » et « nationalisme » font alors référence au pouvoir centralisé. En revanche, la décentralisation est envisagée comme plus liée aux idées de démocratisation, qui inclut l'accès populaire aux institutions nationales et à leurs trésors culturels.

In response to the National Mood, the [national] Museums devoted much of their effort during the year to bringing the treasures to the people whose heritage they are. The policy of decentralization and democratization, seeking the best possible distribution of cultural resources through national and regional museums, succeeded in exposing increasing numbers of Canadians to the visible facts of their inheritance (Musées nationaux du Canada, 1973, p. 1).

Cherchant à rendre compte d'une manière plus responsable de l'accumulation de trésors nationaux qui composent le patrimoine culturel canadien, un inventaire national semblait logique en tant que solution. Mais, en revanche, le projet d'inventaire national a dévoilé les enjeux centraux au débat du nationalisme contre la démocratisation (voir la centralisation versus la décentralisation). Avant de créer un inventaire national (ressource démocratique), il a fallu collecter et centraliser les données. Une culture décentralisée et démocratisée pouvait sembler désirable, mais elle requierait une forte dépendance des autorités centrales et nationales.

L'écart entre ces deux idéaux, centraliser ou diffuser, est le même qui a tourmenté le RCIP et ses efforts à accumuler et puis disséminer les données sur les collections muséales. Le « problem of museum documentation » (Musées nationaux du Canada, 1984, p. 56), que le RCIP a décrit, était que, afin de rendre les données efficaces et utiles pour des tâches fondamentales des musées (l'inventaire et la localisation), celles-ci devaient être récupérables. Il y avait tellement de données que, afin qu'elles

soient récupérables dans les premiers systèmes, il fallait les soumettre à deux volets de réduction : d'abord, les données étaient limitées par la capacité de la mémoire et de la longueur des champs à l'époque ; et, deuxièmement, il y avait tellement données à saisir que il fallait faire des jugements la priorité des données à saisir, en favorisant fortement les approches minimales pour la saisie des données. Les limites de la taille et du type de données ont réduit également l'utilité des données actuellement saisies au-delà des tâches fondamentales comme la localisation. Alors que l'inventaire et la localisation ne nécessitent que peu de données de forme fonctionnelle, de sorte qu'elles peuvent être efficacement analysées ou comparées, les données de recherche et les informations qui sous-tendent la recherche reposent sur l'accumulation et souvent sur des textes longs impossibles à saisir par les premiers systèmes et qui empêchent les comparaisons et la récupération automatique.

Les premiers efforts pour accumuler et gérer par ordinateur les données des collections muséales ont donné lieu à quelques éléments de la documentation qui persistent : une approche minimale de la saisie des données et une fonctionnalité restreinte aux aspects fondamentaux de la localisation et de l'inventaire. Ce format a aliéné ceux responsables de l'enrichissement de la connaissance des collections. Le RCIP a retiré de cette entreprise et des problèmes rencontrés que la collaboration a été la clé du succès mais, quand il a retourné la responsabilité de la gestion de l'information sur les collections, maintenant informatisée, aux musées, la centralisation a pris racine à la NGC, en rendant la documentation la responsabilité d'un seul contrôleur, ancien archiviste et bibliothécaire qui possédait une plus grande connaissance des systèmes de catalogage. Donc l'informatisation de la collection à la NGC est devenue plus enracinée aux pratiques de gestion, qui ne prennent pas assez suffisamment compte des aspects uniques des œuvres d'art.

La NGC a été fondée sur un mandat de service national à travers un vaste terrain géographique. Son recours aux objets physiques pour remplir ce mandat a toujours été à la fondation de sa méthodologie. Aujourd'hui, sous la pression des finances et de la reddition de comptes (pertinence de la preuve), l'accent institutionnel tombe dans la popularité, mesurée par la fréquentation des expositions à grand succès qui ne tirent pas lourdement sur la collection. L'accessibilité et le profil national sont basés sur l'« utilisation » publique. Alors que les fonctions internes – la méthodologie et les pratiques liées à la documentation – sont importantes sur le plan institutionnel « in order to develop a historical and contemporary record of our national and international visual arts heritage and to provide a major study and teaching resource for artists, scholars, students, and interested members of the public are stated objectives of the corporate plan » (National Gallery of Canada, 2013a), les données qui mesurent la réussite des objectifs du plan corporatif sont le nombre de « user sessions » et de « hits » sur le site Web. Il ne mesure pas l'étendue ou la qualité de la documentation mais s'appuie sur la quantité absolue comme expression d'un objectif d'excellence.

En dépit de l'enthousiasme institutionnel pour la « technologie », pour l'importance déclarée de la documentation de l'œuvre et pour l'histoire de la NGC liée si étroitement à l'évolution de la documentation des objets muséaux, il semble que ni les technologies numériques ni les technologies optiques n'ont beaucoup fait évoluer les philosophies ou les méthodologies derrière la documentation des œuvres d'art. En raison de la grande migration des documents vers les systèmes numériques, il y a une illusion de progrès dans le domaine de la documentation. Les technologies numériques ont en effet affiné et rendu plus efficace le flux de travail dans les différents départements muséaux, mais les pratiques essentielles ne sont pas devenues plus élaborées par leur convergence avec les technologies de l'information. Plutôt, elles ont été plus fixées par la capacité des systèmes de gestion. Le semblant de

progrès a enraciné une division entre la documentation informatisée sur l'œuvre et la recherche fondamentale en conservation. L'automatisation, l'informatisation et le catalogage systématique n'ont jamais réussi à réunir les données documentées des peintures ou même à lier les diverses bases de données dans lesquelles cette documentation a été enregistrée. Il reste aujourd'hui une division forte parmi les bases de données des départements qui créent la documentation ou qui effectuent toute sorte d'investigation sur les œuvres. Au lieu d'être ouvert, lié et dynamique, le format numérique actuel, surtout pour les données sur la collection, fournit une impression statique d'une œuvre.

CHAPITRE VI

ÉTUDE DE CAS N° 3 : LA *NATIONAL GALLERY OF ART*, WASHINGTON D.C.

La *National Gallery of Art* à Washington D.C. (désormais la NGA) est un musée curieux. Bien qu'il s'agisse du plus jeune musée qui figure parmi nos études de cas, sa naissance et récence étant, au premier coup d'œil, inattendues mais encore caractéristiques de l'approche muséale américaine. On aimerait bien pouvoir en dire autant de toutes les galeries d'art nationales. Parmi toutes nos études de cas, la NGA se distingue comme unique en son genre, et ce, même parmi les institutions américaines, à tel point que l'on se demande ce qui en fait « la » galerie nationale d'art. La NGA n'est pas le musée le plus ancien aux États-Unis, ni le premier musée des beaux-arts suivant le modèle européen là-bas. Ce n'est pas non plus le premier musée à collectionner ni exposer l'art américain ni le premier musée américain dédié aux beaux-arts européens par lesquels les fondateurs du pays souhaitaient établir un lignage et patrimoine direct. Ainsi, quelles caractéristiques ont donc permis à la NGA de mériter cette appellation parmi tous les autres musées américains? De plus, dans quelle mesure la NGA est-elle semblable aux musées de nos deux autres études de cas?

La première réponse est simple : l'emplacement de ce musée – au cœur de la capitale nationale – conjugué avec la date de sa création par rapport aux événements nationaux et internationaux qui se déroulaient à cette époque – le « last possible moment » (Finley, 1973, p. 4) pour établir un tel type de musée – ont permis

l'émergence de la NGA comme une institution représentative de l'entière des États-Unis plutôt que comme l'une des plusieurs collections d'art exceptionnelles qui ancrent l'industrie culturelle d'une grande ville. Certainement, une galerie d'envergure nationale doit posséder une collection fondatrice assez impressionnante pour représenter le meilleur de la tradition artistique européenne et/ou américaine selon les préférences nationales pour être comparée favorablement aux autres modèles de galeries nationales. Mais de tels constats si généraux ne peuvent pas se réunir au hasard pour former un musée des beaux-arts d'une stature nationale et internationale, comme plusieurs musées américains plus anciens l'ont découvert.

L'histoire de l'établissement de la NGA est bien établie, d'ailleurs. Le premier directeur, David Finley (1890-1977), et son premier conservateur en chef et successeur, John Walker (1906-1995), intimement impliqués dans les origines de la NGA, ont gravé leurs mémoires dans les premiers textes publiés sur la fondation de la NGA, en nous livrant une histoire définitive de la NGA et de leurs influences sur ses traditions. Pour la présente étude, pour mieux comparer l'histoire de la documentation à la NGA et les modèles qu'elle suit, il faut comprendre quelques éléments particuliers de cette histoire au-delà du nom, notamment les facteurs historiques, économiques et religieux qui lui donnent son caractère américain.

Bien que le contexte historique de la fondation de la NGA soit important, il est insuffisant de situer simplement son lancement en lien uniquement avec des événements nationaux comme La Grande Dépression (de 1929 jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale), le Bassin de poussière [*Dust Bowl*] des années 1930, et la *Works Progress Administration* (1935-1943). De plus, il est trop simple de comparer les dates fondatrices de nos autres galeries nationales faisant l'objet d'études de cas – 1824 (la NGL) et 1880 (la NGC) – pour trouver que la date d'établissement de la

NGA, 1938¹⁹⁰, fut terriblement lente ou tardive. De même, la comparaison des dates de fondation des nations respectives ne permet pas de clarifier le cas de la NGA ; la Grande-Bretagne fondée en 1707 d'une union de l'Angleterre, l'Écosse, et le Pays de Galles, et le Royaume-Uni ne l'a suivi qu'en 1801 en se fusionnant avec le Royaume d'Irlande ; et enfin, le Canada confédéré en 1867 en continuant de faire partie du Commonwealth. Mais la nation des États-Unis d'Amérique a été fondée en 1776 à partir de treize colonies principales en déclarant l'indépendance de la Grande-Bretagne. De cette perspective, les États-Unis sont la plus ancienne de ces nations modernes : leur galerie nationale, la plus récente.

Les détails interstitiels d'une histoire plus large de la NGA dévoilent un peu son caractère unique ainsi que de la nation qui y est représentée. Une véritable compréhension des circonstances qui ont mené à la naissance d'une institution comme la NGA doit découler d'une connaissance plus profonde des événements qui ont rendu possible son incorporation. La nature de l'émergence des États-Unis comme pays révolutionnaire et indépendant nécessite la construction de la nation géographique et de sa capitale, l'établissement de son identité et de sa culture nationale (la nation conceptuelle), et une définition de « musée » autant que d'« art » avant que la nation ait la capacité de lancer un « musée » dit « national » dédié aux « arts » en pleine connaissance de ce que l'idée implique. Ces facteurs viseront à retirer le voile des histoires écrites et embellies et à examiner les aspects de l'arrière-scène pour mieux comprendre le long décalage dans le temps entre la fondation de la nation et la fondation de sa galerie nationale. Cette histoire plus large donnera une meilleure idée des conditions et la trajectoire qui ont mené à la fondation de la NGA avant d'envisager son histoire institutionnelle interne et de la situer parmi nos deux autres études de cas.

¹⁹⁰ Le premier Rapport annuel de la galerie est publié en 1938. Le conseil d'administration est nommé en juin 1937. Les portes du bâtiment ouvrent en 1941.

L'influence protestante et les facteurs économiques spécifiques, en particulier, confondent un peu la négociation et l'adhésion des musées américains aux deux modèles anglais – le modèle scientifique ou la galerie privée – et leurs modes de documentation. Les facteurs religieux et économiques ont contribué à la définition des musées et des formes de divertissement uniquement américain, de la culture et de l'identité nationale. Ils ont aussi précisé le rôle de l'« art » dans la hiérarchie de la société. Dans la jeune nation révolutionnaire, la science était glorifiée tandis que l'art était minimisé, voire condamné. Le contraste entre la science et l'art aux États-Unis est peut-être plus sévère qu'au Canada ou qu'en Angleterre. La science semblait être la clé pour la prospérité du pays par la capitalisation des ressources naturelles ainsi que la légitimation de la réputation intellectuelle du pays – des circonstances similaires avec la jeune nation canadienne. Toutefois aux États-Unis, l'art est considéré comme frivole parmi ces activités et, pire encore, comme un vestige des élites impérialistes britanniques et d'un catholicisme européen à éviter. Ces croyances, parmi les anciennes colonies, entraînaient une interdiction du théâtre en tant que manifestation de tel dédain des arts. De plus, dans la nation rebelle appauvrie par la guerre, les finances semblaient insuffisantes pour soutenir les arts. En conséquence, les subventions gouvernementales pour soutenir les arts aux États-Unis seront toujours limitées, même encore aujourd'hui. En conclusion, le musée était une forme d'administration dirigée par de riches hommes d'affaires dont le point de vue capitaliste favorisait la mise en évidence de la valeur du musée et de sa collection – une philosophie qui étayait les méthodes et les pratiques liées à la documentation muséale aux États-Unis.

6.1 Le contexte historique de la documentation aux États-Unis – le patrimoine des « arts » et des « musées » au sein des pratiques documentaires des premières collections américaines

La documentation des collections aux États-Unis s'est inspirée d'abord essentiellement de méthodes britanniques et européennes de l'époque de catalogage des objets scientifiques. Les premières colonies d'Amérique du Nord ne possédaient pas de musées ni de bibliothèques, mais des collections privées, généralement à l'instar des cabinets de curiosités d'après les traditions européennes. Dans les colonies, les cabinets regroupaient des esprits curieux – des hommes éduqués, des naturalistes amateurs (des scientifiques de l'époque) et des autodidactes venant des traditions encyclopédistes ou du siècle des Lumières en Europe, mais aussi directement du modèle anglais où le collectionneur désirait élever son statut social. Dans la genèse des États-Unis, cet esprit fort était essentiel et soulignait le travail de la création d'une nouvelle nation. « L'art » et les « musées » sont devenus le témoignage d'une culture bien établie. Toutefois au début, le coût de l'importation d'objets d'Europe et la nécessité de se concentrer sur la survie dans les premières colonies ont limité l'étendue des collections privées.

Néanmoins, le continent de l'Amérique du Nord eux a présenté avec une opportunité unique d'augmenter la connaissance scientifique. Les esprits curieux coloniaux ont collectionné leurs propres spécimens (biologiques, géologiques, conchilologiques, etc.) pour mieux observer le nouvel environnement. (Van Horne, 1985, sec. 10:11) Pour faciliter la comparaison des changements morphologiques parmi les spécimens, les collectionneurs préservaient physiquement les spécimens et les documentaient sous un format textuel (descriptions et indices) et pictural (esquisses et, moins fréquemment, moulages et modèles). (*Ibid.*) Ces collections étaient essentiellement des bibliothèques visuelles d'objets didactiques qui témoignaient du nouveau

territoire – un format qui a inspiré les premiers musées des beaux-arts américains. La pratique documentaire essentielle de l'époque était effectivement la création de listes, d'indices et d'inventaires pour mieux comprendre et mieux trouver la portée de la connaissance humaine d'après les idées de Bacon. Ces objets étant principalement scientifiques, la science était fondée sur des changements morphologiques. Une grande partie de ces efforts de documentation ont été axés sur l'analyse des caractéristiques physiques et quantifiables d'un objet. Comme dans les collections scientifiques en Angleterre, les œuvres d'art dans les premières collections américaines ont servi d'abord de documentation de *naturalia*. Les pratiques du catalogage en générale n'étaient pas dissociées des précurseurs britanniques, même lorsque la Grande-Bretagne a pu devenir un pays ennemi.

La comparaison formelle, et donc visuelle, conduit naturellement au désir de regrouper toujours plus d'objets. Ainsi, très tôt pendant l'histoire coloniale, des groupes d'hommes partageant les mêmes idées ont mis en commun leurs ressources pour rassembler des plus grandes collections. Tout comme au Royaume-Uni, les sociétés savantes – congrégations d'hommes scientifiques – se sont multipliées très vite aux États-Unis.¹⁹¹ Ces institutions entreprenaient essentiellement de la recherche savante et de la publication, mais étaient beaucoup moins intéressées par l'exposition publique. (Alexander, 1983, pp. 64-65 ; Coleman, 1939, App. X ; Conn, 1998) Néanmoins, ces collections sont une bonne indication qu'avant l'indépendance des

¹⁹¹ *La Library Society of Philadelphia* a commencé à collectionner les objets didactiques dans les années 1740 (Joel Orosz, *Curators and Culture: The Museum Movement in America, 1740-1870*, (Tuscaloosa, AL : University of Alabama Press, 2002), p. 14. D'ailleurs, les colons ont connu également l'existence des collections à l'*American Philosophical Society* (1769), plus tard la *Massachusetts Historical Society* (1791) et l'*East India Marine Society* (1799) parmi d'autres collections privées. Coleman indique que Harvard College, fondé en 1636, a commencé à collectionner les objets pour un cabinet « at least by 1750, » mais Orosz nous donne une caractérisation plus précise. Il explique que le début de la collection correspond à la donation d'un télescope par le gouverneur John Winthrop en 1672. Voir Laurence Vail Coleman, *The Museum in America: A Critical Study* (Washington, D.C. : The American Association of Museums, 1939), p. 6 . et Orosz, *op. cit.*, p. 17.

colonies, les Américains s'imaginaient comme la manifestation, certes une exploration, du fond des idéaux des Lumières. (Orosz, 2002) Il faut noter qu'avant la guerre d'indépendance, les objets les plus rares ou importants étaient souvent envoyés en Europe en tant qu'objets de curiosité pour enrichir les cabinets là-bas.

6.1.1 « L'art » dans le contexte colonial américain

En Angleterre, au moment où les colonies britanniques s'établissaient en Amérique du Nord, « l'art » avait été conçu autour de normes élitistes et d'un vocabulaire spécialisé, intentionnellement exclusif. Toutefois, la science et les collections scientifiques ont offert l'opportunité de sortir de l'ignorance, pour éclairer l'esprit et améliorer l'humanité, simplement par l'observation du monde. Ces idéaux étaient en phase naturellement avec le travail nécessaire pour l'établissement des nouvelles colonies. Les hommes pouvaient ainsi échapper au statut social, conféré par leur naissance, grâce au travail manuel et au travail intellectuel, et non seulement par les richesses. Ces idéaux sont au cœur de l'esprit américain.

Même si les collections des sociétés et des hommes savants ont essayé de suivre les normes européennes en relation à la science, le fait de mettre l'accent sur la science dans ces premières collections des colonies américaines était en relation directe avec les codes moraux qui étaient encore en cours de négociation, mais dominés par les quakers et les puritains. Selon eux, la science était utile et mettait l'accent sur le progrès en incarnant les idéaux des Lumières, alors que ce n'était pas le cas de l'art. Selon les premiers colons, les (beaux) arts étaient simplement une lubie passagère de la classe des riches. « Only "men of leisure" have the luxury to expend time for the acquisition of knowledge that has no further application. This observation implies that the middling sort, who learn in order to advance their "active pursuits in life,"

contribute more to society than their wealthier fellow citizens.¹⁹² » (Brigham, 1995, pp. 18-19) L'acquisition des connaissances utiles relevait donc d'une responsabilité morale et patriotique.

Une hostilité puritaine et quaker vers les arts Europe a rejeté la profusion de l'imagerie religieuse du catholicisme comme violation du premier commandement. (McCoubrey, 1965, p. 3, et les deux premiers sermons cités dedans) La nudité, en particulier, a été condamnée. De même, l'ornementation ostentatoire a été supprimée par des principes strictement utilitaristes.¹⁹³ En revanche, « Simplicity, Innocence, Industry, Temperance are Arts that lead to Tranquility » (l'Almanac du Pauvre Richard, 1786, cité en Neil, 1975, p. 4) sont les caractéristiques propres des Américains. Ces mots explicites constituent les racines puritaines et quakers, à savoir l'exaltation de l'utilité devant la beauté. Cette théocratie aurait de profondes répercussions sur les arts en Amérique.

Les événements révolutionnaires rappellent que le creuset des premiers musées américains était longtemps violent et instable. La préoccupation première de la jeune nation était la sécurité et les finances au lendemain de la guerre d'indépendance. Dans l'histoire de la NGA de John Walker, premier conservateur du musée, il nous rappelle les mots de John Adams (1735-1826), deuxième président des États-Unis. Dans une lettre privée à sa femme, Adams écrit :

I must study politics and war, that our sons may have liberty to study mathematics and philosophy. Our sons ought to study mathematics and

¹⁹² Sur la signification des connaissances utiles aux États-Unis de l'époque, Brigham nous dirige vers l'article, « On the Folly of Engaging in Trifling Studies, » extrait du *Columbian Magazine* dans le *General Advertiser*, 14 août 1792.

¹⁹³ Voir John Atlee Kouwenhoven, *Made in America: The Arts in Modern Civilization* (Garden City, NJ : Doubleday, 1948) pour une discussion approfondie de ce sujet.

philosophy, geography, natural history and naval architecture, navigation, commerce and agriculture in order to give their children a right to study painting, poetry, music, architecture, statuary, tapestry and porcelain. (Adams, 1780)

Ces sentiments stipulent que le travail d'une génération mènerait à l'amélioration des conditions pour les générations suivantes. Même si c'est une révolution démocratique qui a fondé les États-Unis, elle est de nature différente de celle de la France, treize ans après la Déclaration de l'indépendance. La nature du puritanisme strict dans les colonies et les sentiments antibritanniques pendant la Révolution américaine de 1775 à 1783 sont à l'origine des caractéristiques de l'art, qui se feront ressentir dans les premiers musées d'art au pays. Un siècle et demi plus tard, ces mêmes valeurs vont marquer fortement la fondation de la NGA.

Pendant le 18^e siècle, l'idée de « l'art » aux États-Unis s'est légèrement élargie pour englober la documentation et la représentation de la frontière. Au début des colonies et dans les premières années des États-Unis, la condamnation sévère et universelle des beaux-arts par les protestants américains excluait le portrait qui, plutôt que d'être perçu comme une manifestation de l'ego, était autorisé par la pratique puritaine de l'introspection comme un *memento mori*. Le style artistique est venu directement des styles anglais et hollandais provinciaux populaires du début du 17^e siècle. (McLanathan, 1973, p. 36) Sous les conditions d'une théocratie religieuse stricte, les beaux-arts américains se limitaient presque exclusivement à l'art du portrait dans les colonies (reconnu comme le nadir de l'art dans les cercles européens (Silverman, 1976, p. 14)), et le portrait se limitait à une approche de « journeyman » [compagnonnage]. (McCoubrey, 1965, p. v) Les portraitistes n'étaient pas considérés comme des « artistes » ou des « peintres », mais comme des « *limners* », en grande partie amateurs qui cherchaient à copier la ressemblance exacte d'une personne, plutôt que de l'exalter par l'intermédiaire d'ornementations superficielles. La tradition

du portrait américain devient une tradition de l'objectivité sobre, et la réalité brutale de la vie qu'en effet les artistes américains des générations futures trouveraient le portrait frustrant et ingrat (McCoubrey, 1973.) « I am fully sensible that the profession [painting], as it is generally practiced, is frivolous, little useful to society, and unworthy of a man who has talents for more serious pursuits. » (John Trumbull, artiste américain, 1789, cité en McCoubrey, 1965, p. 40)

Alors que les sentiments religieux ont tenu à distance les modèles artistiques européens, le sentiment révolutionnaire aux États-Unis a, en général, tenu à distance les modèles culturels des Britanniques. Le débat de l'art contre la science opposait les Américains révolutionnaires, qui faisaient principalement partie de la classe ouvrière, contre les folies hédonistes des aristocrates britanniques. Quant à l'esprit révolutionnaire, l'Europe qui a produit les « beaux arts » a été aussi l'Europe des distinctions rigides de classes, des vices hédonistes et de la dégénérescence (Elson, 1964, pp. 233-234) auxquels la plupart des colons souhaitaient échapper. Les colonies, une fois séparées et distinctes, ont alors été unifiées dans un désir collectif, non seulement d'être indépendantes en termes d'impôt versé à l'étranger, mais aussi pour continuer la recherche et la création de leurs propres modèles culturels. Ainsi, il semble que c'est pour des raisons économiques et patriotiques que la jeune république a promu l'industrie et les arts *utiles* et a ridiculisé la culture britannique. (Nathans, 2003, p. 16) Les sentiments protestants étaient fortement enracinés à l'époque dans les lois et traditions.

En octobre 1774, le Congrès continental avait accepté les articles de l'association qui interdisaient tout commerce avec la Grande-Bretagne jusqu'à ce que les griefs coloniaux aient été remplis. Conformément à cette législation principalement commerciale, les pièces et autres divertissements publics furent interdits :

We will, in our several stations, encourage frugality, economy, and industry, and promote agriculture, arts and the manufactures of this country, especially that of wool ; and will discountenance and discourage every species of extravagance and dissipation, especially all horse-racing, and all kinds of gaming, cock-fighting, exhibitions of shews, plays, and other expensive diversions. (Art. 8)

On constate deux éléments importants dans cette citation : 1) la mention singulière de l'industrie lainière cerne l'entendement de ces « arts et manufactures » vers les métiers ; 2) la comparaison du théâtre et du divertissement public avec les jeux d'argent et les combats de coqs reflète la longue histoire du sentiment anti-théâtre et puritain dans la Nouvelle-Angleterre. (Bartron, 2003 ; Nathans, 2003) En interdisant le théâtre comme un produit de commerce britannique, le Congrès pourrait nuire à l'industrie britannique et promouvoir un code moral national, à savoir la vertu américaine contre le luxe anglais.¹⁹⁴ Ces sentiments influençaient également toute forme d'exposition publique, y compris dans les galeries et les musées futurs. En 1788, la Constitution des nouveaux États-Unis a été ratifiée et donc les articles de la *Continental Association* ont été abandonnés. (Bartron, 2003, p. 86) Cependant, les sentiments anti-théâtre ont persisté longtemps après la naissance des États-Unis dans de nombreux États de la Nouvelle-Angleterre, où les colonies d'origine avaient été fondées pour des raisons religieuses. (Nathans, pp. 47-48)

La lutte contre le théâtre a illustré la transition de l'autorité sociale et politique au début de la République (Nathans, pp. 47-48), préfigurant d'ailleurs les débats à venir. Les goûts britanniques et leurs modèles sociétaux, d'abord rejetés pendant la ferveur révolutionnaire et l'anti-établissement, ont été plus tard ressuscités de manière sélective par les leaders nationaux qui étaient résolus à créer une nouvelle identité

¹⁹⁴ Voir Kenneth Silverman, *A Cultural History of the American Revolution : Painting, Music, Literature, and the Theatre in the Colonies and the United States from the Treaty of Paris to the Inauguration of George Washington, 1763-1789* (New York : T.Y. Crowell, 1976), pour une discussion approfondie du contexte historique, particulièrement les chapitres 25, 28, 42-46.

nationale (Anderson, B. R. O. G., 1991, p. 129 ; Silverman, 1976, *passim*) ainsi qu'un contexte et une réputation internationale. (Nathans, note 38) Le débat social après la Déclaration de l'indépendance s'est concentré sur le concept de liberté personnelle sur lequel les principes du nouvel État se fondaient. (Bartron, 2003) L'indépendance de l'Angleterre a eu pour conséquence que les colons étaient également moins susceptibles d'adhérer aveuglément aux idéaux théocratiques chez eux.

6.1.2 La documentation aux premiers musées américains

Néanmoins, c'est dans ce contexte que les premières collections privées sont devenues publiques afin de créer les premiers musées aux États-Unis. La tradition culturelle européenne et surtout britannique¹⁹⁵ en concurrence avec une éthique protestante et patriotique forgèrent une identité culturelle nationale unique. L'héritage des limites et contraintes sur tout type d'art continua d'influer sur les formes de divertissement américain pendant encore des décennies, y compris dans les musées. Il fallait que les premières collections publiques naviguent ces goûts compliqués de l'époque, et les pratiques documentaires ont suivi en se tournant vers les méthodologies scientifiques.

Lorsque Charles Willson Peale (1741-1827), a commencé à exposer ses propres peintures dans un salon de sa maison de Philadelphie, en 1782 (Peale *et al.*, 1983, p. 373), c'était avec un œil sur les buts lucratifs d'une galerie de vente. (Alexander, 1983, ch. 3 ; Neil, 1975, p. 46) Portraitiste des grands hommes de bonne réputation, Peale prend l'avantage des sentiments révolutionnaires qui cherchent des héros à

¹⁹⁵ 90% des répondants au premier recensement effectué par les États-Unis ont indiqué une origine britannique Key, *op.cit.*, p. 63.

vénérer. Ainsi, Peale affichait principalement des portraits de héros révolutionnaires dans sa galerie.¹⁹⁶ (Alexander, 1983, ch. 3 ; Neil, 1975, p. 46)

Sa méthodologie de documentation de portraits qu'il vendait répondait aux besoins typiques d'une galerie de vente. Peale a inventorié des images correspondant aux noms des personnages illustrés dans les portraits qu'il publiait de temps en temps. « Portrait List, October 13, 1784 – A List of Portraits which Mr. C.W. Peale has now in his Collection of celebrated Personages, viz. General Washington, Count Rochambeaux, Generals Gates, Greene and St. Clair, Barons de Kalb and Steuben... ». (Peale *et al.*, 1983, App. 1-C) Dans ses écrits confidentiels, Peale a suivi des pratiques un peu plus élaborées. Pour chaque portrait entre les années 1770 et 1772, Peale a noté le nom de la personne, le type de portrait (demi, groupe ou $\frac{3}{4}$) « Mr. Chase 1/2 length...the Govr. Eden, whole length... » (*Ibid.*, App. 1-A), le prix, le montant payé et l'argent dû, par ex. « £6-6-0 ». (*Ibid.*) Une telle méthodologie, gouvernée par les enjeux financiers et pratiques, démontre effectivement le premier format de documentation muséale pour les œuvres artistiques aux États-Unis.

¹⁹⁶ Dans le journal de Manasseh Cutler (1742-1823) du 13 juillet 1787, pendant son voyage à New York et en Pennsylvanie (voir Charles Willson Peale *et al.*, *The Selected Papers of Charles Willson Peale and his Family. Artist in Revolutionary America, 1735-1791* (New Haven, CT : Published for the National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, by Yale University Press, 1983), p. 484), l'écrivain indique qu'il avait aussi des tableaux historiques, mais son texte décrit des scènes qui sont des portraits liés à un contexte historique.

Dans les premiers temps de la Galerie des peintures de Peale, la Philadelphie¹⁹⁷ était encore soumise à la loi contre le théâtre. (Nathans, 2003, p. 16) Ce n'est pas une coïncidence si l'une des phrases clés employées par la législature pennsylvanienne pour justifier l'abolition des lois contre le théâtre – « rational amusement » – est la même que celle utilisée par Peale dans ses publicités (Brigham, 1995, p. 19) pour attirer un public largement privé de divertissements. (Peale *et al.*, 1983, p. 429 ; Pollock, 1933, p. 42 & 136) La galerie de Peale se distingue par son adhésion à la science et à la religion. Tout comme les pièces d'art des premiers musées anglais, le portrait était essentiellement documentaire (il s'agissait d'images de spécimens) en raison de la rationalité exigée par l'environnement politique de l'époque et du statut des portraits en tant qu'œuvres documentaires. Ce contexte a mené à la transformation de la galerie de peinture de Peale en musée de Peale en 1785 qui mettait l'accent sur les sciences naturelles au détriment de l'art.

Selon « The Peale Papers » (archives familiales), l'idée d'un « musée » (au lieu de celle d'une galerie d'art) est suggérée par un ami de Peale, Nathaniel Ramsey, qui a dit préférer « seeing such articles of curiosity than any paintings whatever ». (Peale *et al.*, 1983, p. 445) En suivant la suggestion de son ami d'éviter les sujets plus

¹⁹⁷ La Pennsylvanie avait servi particulièrement de champ de bataille pour les sentiments pro- et anti-théâtre pendant plus d'un siècle. William Penn (1644-1718), quaker et fondateur du Commonwealth de la Pennsylvanie a introduit une loi contre le théâtre dans son « Cadre pour la formation d'un gouvernement pour la colonie de Pennsylvanie » de 1682 Meredith Bartron, « The Tenter-Hooks of Temptation : The Debate Over Theatre in Post-Revolutionary America » (*The Gettysburg Historical Journal*, 2, no. 1, Art. 8, 2003), p. 75-108. Cette loi stipulait que le fait de voir des pièces était « an offense against God » (qui incite) les gens à « Disrespect, Cruelty, Debauchery, and Irréligion » Heather S. Nathans, *Early American Theatre from the Revolution to Thomas Jefferson : Into the Hands of the People* (Cambridge, UK : Cambridge University Press, 2003), p. 14 et note 3. Le gouvernement britannique a abrogé la loi de Penn et toutes les tentatives subséquentes des quakers d'interdire le théâtre dans la colonie de Pennsylvanie et d'empêcher tous les aspects d'une industrie de divertissement florissante. Voir Bartron, *Ibid.* pp. 75-108– les ménestrels errants, « cord dancing, puppet shows and magic lanterns » et Heather S. Nathans, *Early American Theatre from the Revolution to Thomas Jefferson : Into the Hands of the People* (Cambridge, UK : Cambridge University Press, p. 16. Les divertissements de ce type-là ébranlent la société des quakers.

populaires (c'est-à-dire scientifiques et curieux), Peale nous rappelle la nécessité qu'il avait de poursuivre les buts lucratifs par son entreprise privée. (Peale *et al.*, 1983, p. 373) Comme scientifique et naturaliste autodidacte (Schofield, 1989, pp. 22-25), formé comme cordonnier puis comme sellier, Peale vouait un intérêt profond pour l'étude de la flore et de la faune et, en particulier, pour la taxidermie – une autre forme de documentation des spécimens biologiques de l'époque. Ses fils et lui ont chassé et collectionné des milliers de spécimens pour mieux développer leurs compétences en taxidermie (Brigham, 1996) tandis qu'ils continuaient à faire les esquisses des spécimens. Ainsi, en 1785¹⁹⁸, Peale a lancé son *Philadelphia Museum* avec un grand assortiment de spécimens scientifiques. Il a souligné les aspects scientifiques du musée dans sa première annonce, le 7 juillet 1786 :

Mr. Peale, ever desirous to please and entertain the Public, will make a part of his House a Repository for Natural Curiosities. The Public he hopes will thereby be gratified in the sight of many of the Wonderful Works of Nature which are now disclosed and but seldom seen. The several Articles will be classed and arranged according to their several species ; and for the greater ease to the Curious, on each piece will be inscribed the place from whence it came, and the name of the Donor, unless forbid with such other information as may be necessary. (Peale *et al.*, 1983, p. 448)

L'*American Philosophical Society*, sensible au statut de l'entreprise davantage tourné vers les sciences que le spectacle populaire, a offert un certificat d'adhésion à Peale deux semaines après la parution de la première annonce. En 1794, il est devenu le

¹⁹⁸ La première annonce du Philadelphia Museum est datée de 1786, mais Peale a déjà commencé des activités muséales orientées vers le public en 1785. Voir Joel J. Orosz, *Curators and Culture: The Museum Movement in America, 1740-1870* (Tuscaloosa, AL : University of Alabama Press, 2002) ; Charles Willson Peale *et al.*, *The Selected Papers of Charles Willson Peale and his Family. Artist in Revolutionary America, 1735-1791* (New Haven, CT : Published for the National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, by Yale University Press, 1983).

conservateur du cabinet de la Société.¹⁹⁹ (Orosz, 2002, p. 20) En mettant l'accent sur la science plutôt que sur l'art (on note ici le souhait d'informer et d'éduquer le public avec des étiquettes apposées près des objets en suivant les idéaux démocratiques du modèle scientifique d'Angleterre), Peale a cherché à situer son musée scientifique au centre des sentiments religieux et patriotique qui exigent l'utilité de la connaissance.

Pour souligner la nature scientifique de son entreprise, Peale a publié le fait qu'il suivait le système de la nomenclature Linné.²⁰⁰ (Alexander, 1983, p. 62 ; Brigham, 1995, p. 59) Néanmoins, son journal privé (Peale *et al.*, 1983, pp. 581-582) informe le lecteur qu'organiser son musée selon les méthodes de Linné relevait plus du désir (déclarations de 1790) que de la vérité. On savait que Peale ne lisait pas le latin²⁰¹ (*Ibid.*) et, de plus, de nombreux scientifiques trouvaient la taxonomie de Linné difficile et ambiguë. (Schofield, 1989, pp. 25-27) Une écriture contemporaine, le Journal d'Hipolito José da Costa Pereira Furtado de Mendonça (1799), jette un doute sur l'articulation des efforts linnéens de Peale.

I also saw Peale's Museum, which is open to everyone who can pay 200 reis [*twenty-five cents*]. This consists of 3 small rooms and contains the portraits of all the men who took part in the American Revolution. The 3 rooms are very small, the exhibits are arranged absolutely without order or system of any kind, but according to the way the different sizes would fit in. The quadrupeds are in general very badly mounted, although there is a wide range

¹⁹⁹ Un poste de travail que Du Simitière a tenu de 1776 à 1781. Yves Bergeron, *Musées et muséologie au Québec : Essais d'interprétation*, (2015), p. 50.

²⁰⁰ Voir Charles Willson Peale *et al.*, *The Selected Papers of Charles Willson Peale and his Family. Artist in Revolutionary America, 1735-1791* (New Haven, CT : Published for the National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, by Yale University Press, 1983), p. 581.

²⁰¹ Il est plus probable qu'il ait commencé à essayer d'organiser ses collections autour des idées linnéennes vers 1788. Cette date est indiquée dans son journal privé lorsqu'il a mentionné avoir emprunté un livre de Richard Pulteney, *A General View of the Writings of Linnaeus* (London : Printed for T. Payne, 1781), un des premiers livres écrits en anglais sur le sujet de Linné, et qui le popularisait (p. 525n).

of imagination displayed, as for example in the case of a wolf devouring a sheep, both of which with the greatest possible exactitude display their natural attitudes. The collection of minerals is quite small, although in all the public papers you read just the contrary of what I observed, for they praise extremely highly this beginning of a museum and even go so far as to claim falsely that it is arranged on the system of Linnaeus, etc. I saw in one box a monkey beside a rattlesnake. (Smith, 1954, p. 81)

Une chose est certaine : l'effort pour suivre le système de Linné dans le musée de Peale « s'inscrit dans la modernité » (Bergeron, 2015, p. 52) et souligne l'importance des méthodes scientifiques dans l'organisation des collections et musées américains.

Au moment où la Galerie de Peale est devenue plus largement un musée, les portraits ont été placés au-dessus des spécimens naturels dans le musée. Cet emplacement semble subordonner les spécimens naturels à l'art mais, en tant que représentations de l'humanité, les portraits étaient un moyen d'exposer la création de Dieu qui avait été « placed at the head of animal creation » (Hardie, 1793, p. 230) selon les valeurs chrétiennes. Ceux représentés par des « good and loyal likenesses » (*Ibid.*), d'un point de vue scientifique, voire linnéenne, étaient le plus haut calibre humain, pour démontrer le parangon de progrès, (Neil, 1975, p. 31) un niveau auquel les spectateurs pourraient aspirer. (Brigham, 1995, p. 59) Leur emplacement nous rappelle qu'il fallait que Peale tienne compte des goûts compliqués de l'époque. Mais, de cette manière, Peale a réussi à éviter l'ire des religieux, à contribuer au sentiment patriotique et à présenter encore des beaux-arts tels qu'ils ont été trouvés aux États-Unis à l'époque.

« Les historiens des mentalités et de la culture ont fait remarquer que la raison d'être et le fonctionnement d'un musée, avec ses opérations d'acquisition, d'inventaire, d'échange, de thésaurisation, etc., mimant les échanges économiques et l'accumulation capitaliste, épousaient tout à fait les goûts et les aspirations d'un public

de possédants. » (Duchesne et Carle, 1990, p. 5) Ainsi, au moment où Peale a lancé son « Repository of Natural Curiosities » (Brigham, 1996, p. 183), il a fondé le deuxième musée dans la jeune nation²⁰², mais le premier musée populaire. (Sellers, 1980) De plus, il a établi les conditions et la trajectoire qui ont mené à la fondation de la NGA. La préférence de la science sur l'art lui a permis les bonnes sympathies morales et patriotiques de l'époque. Comme un Pennsylvanien, un Philadelphien, un révolutionnaire, un artiste et un scientifique autodidacte, Peale a défini la première culture des musées américains. (Warner, 1990, p. 119)

À la même époque, Philadelphie fut également le lieu du « American Musaeum »²⁰³ de Pierre-Eugène du Simitière (1737-1784), une collection d'abord privée de livres, documents, pièces, tableaux, gravures, objets amérindiens, coquilles, papillons et serpents préservés dans l'alcool. (Peale *et al.*, 1983) Du Simitière, comme Peale, était un naturaliste amateur, taxidermiste autodidacte et artiste. Dans la tradition des encyclopédistes et des autres scientifiques de l'époque, il adorait écrire des listes, des indices et des inventaires d'objets pour mieux comprendre la portée de la connaissance humaine. Il a collectionné ses propres spécimens de petits animaux (Van Horne, 1985, sec. 10:11) en documentant les spécimens avec des esquisses, des textes descriptifs et des vestiges préservés. (*Ibid.*) Les œuvres d'art de sa collection

²⁰² The Charleston Museum, dans l'État de la Caroline du Sud, noté d'ailleurs en tant que premier musée américain, a débuté comme étant une extension de la Société de la Bibliothèque de Charleston en 1773. Cette société a suivi le modèle de celui du *Library Company of Philadelphia*, une bibliothèque établie par un jeune Benjamin Franklin (1706-1790) et qui, d'après les premières bibliothèques d'antiquité, a collectionné aussi les objets didactiques. La mission du musée Charleston se concentrait pleinement sur l'histoire locale de l'État. Bien que la grande partie des collections ait été brûlée pendant la Révolution américaine, le musée réclame le titre du musée public le plus ancien de la nation. et de la partie occidentale. Voir Edward P. Alexander, *Museum Masters: Their Museums and Their Influence* (Nashville, TN : American Association for State and Local History, 1983), p. 65 et Laurence Vail Coleman, *The Museum in America: A Critical Study* (Washington, D.C. : The American Association of Museums, 1939), p. 6.

²⁰³ Un incendie en 1764 a détruit presque tout le cabinet de Harvard. Le cabinet a été reconstruit dans le nouveau salon dit « *Musaeum* ». Orosz souligne que le sens de cette appellation s'entend plus comme sa précédente signification, un salon d'étude.

ont donc servi comme documentation de *naturalia*. Très peu de ses notes d'accession survie²⁰⁴ (Orosz, 2002), on sait que Du Simitière, comme les portraitistes de son époque, a gardé des listes des tableaux qu'il a peints selon le nom des personnages représentés. Le musée, en dépit de sa courte existence de 1783²⁰⁵ à 1784 – date à laquelle il a été abandonné après la mort de son fondateur –, fut le premier musée à représenter la nation « America » par rapport de sa portée et non par rapport à une ville, comme le musée de Peale, le « Philadelphia Museum ».

On note également ici que la *Tammany Society* de New York a fondé son propre « American Museum »²⁰⁶ en 1790.²⁰⁷ (Alexander, 1983, p. 67 ; Coleman, 1939, App. X) Selon Blake et Feigl, la *Tammany Society* était le « only conservator of Art [capitalisation originale] in the country » en plus d'être un centre bien connu pour l'archéologie (*Ibid.*). Néanmoins, ces auteurs ne mentionnent généralement que l'« art » alors qu'ils font spécifiquement référence à l'étendue et au type de collections ethnographiques et archéologiques.²⁰⁸ Le « Tammany American Museum » se dédiait

²⁰⁴ Selon Orosz, seuls des exemples des inventaires de la flore et de la faune du continent et des autres listes dans la collection de la *Library Company of Philadelphia*, mais ils ne correspondent pas aux objets dans la collection propre de Du Simitière. Selon le Chef de référence et ses collègues à la *Library Company of Philadelphia* qui a acheté une grande partie de la collection de Du Simitière, il n'y a pas un inventaire des œuvres d'art, mais une liste des personnages illustrés. (C. King, correspondance électronique, 4 juin, 2015)

²⁰⁵ L'*American Philosophical Society* et la *Library Society of Philadelphia* ont tous les deux acheté la collection de Du Simitière après sa mort.

²⁰⁶ E. Vale Blake et Fred Feigl, *History of the Tammany Society From its Organization to the Present Time* (New York : Souvenir Publishing Company, 1901) fait référence également à ce musée comme le « Tammany Museum » vendu plus tard au « Scudder's American Museum » qui est, à son tour, destiné à devenir partie de l'American Museum de P.T. Barnum.

²⁰⁷ Cette date de fondation n'est pas un hasard et correspond à la période brève où New York City avait encore le statut de capitale.

²⁰⁸ John W. Francis, *Old New York, or, Reminiscences of the Past Sixty Years : Being an Enlarged and Revised Edition of the Anniversary Discourse Delivered Before the New York Historical Society, November 17, 1857* (New York : Charles Roe, 1858) note que : « I believe that old Tammany was then

à « the purpose of collecting and preserving everything relating to the history of America, likewise every American production of nature or art » (Howe et Kent, 1913, p. 4), avec des tendances politiques prononcées. (Blake et Feigl, 1901, p. 23) Toutefois, Howe et Kent stipulent que « the interest in art among the members of the Tammany Society declined rapidly, » (1913, p 5) et que la société a vendu la collection au *Keeper* [conservateur]²⁰⁹ original en 1795 après seulement cinq ans. « Art » et « musée », paraît-il, demeurent des concepts mal définis dans la Nouvelle République, bien qu'il y ait déjà eu des tentatives d'incorporer des civilisations indigènes (v. *infra*) dans la grande histoire du « progrès américain ». Le « Keeper » avait préparé un catalogue de contenu de la collection, qui n'existe plus. (Kilroe, 1913, p. 176)

À partir des collections de ces premiers musées, on comprend mieux le rapport entre art et documentation : 1) la science domine les collections, les attitudes et les perspectives sur les collections muséales et sur les méthodes de la documentation ; 2) l'art dans la jeune nation, qu'il s'agisse de la portraiture ou d'esquisses des spécimens biologiques, est essentiellement une forme de documentation et non une source de délectation.

(the time of the Jays Treaty) too intent on obtaining their charter to continue the work they had so well commenced of gathering together the relics of nature and art to be found in this country. I this collection there were to be seen wampum beads, tomahawks, belts, earthen jars and pots with other Indian antiquities: together with all that could be found of Indian literature in war songs, hieroglyphic writings on stone, bark and skins, etc., etc. » comme cité par E. Vale Blake et Fred Feigl, *History of the Tammany Society From its Organization to the Present Time* (New York : Souvenir Publishing Company, 1901).

²⁰⁹ L'usage du terme « Keeper » suit la tradition anglaise. Voir la note 74.

6.1.3 La frontière américaine – la documentation d'une identité nationale

Tout comme les Américains ont été placés au sommet de la réussite humaine dans les galeries de Peale, la frontière américaine et, par conséquent, la tradition du paysage en peinture viendraient éventuellement incarner la beauté divine pour les Américains. Toutefois, pour accepter les paysages dans le concept étroit de l'« art » dans la jeune Amérique, il faut mettre l'accent sur la nature documentaire des paysages. La nature incarne l'œuvre de Dieu, l'art de l'homme étant simplement une mauvaise imitation de celui-ci. De cette manière, les paysages étaient les représentations de la main de Dieu, et non les présentations de la main de l'homme.

Une fois que les colonies ont envoyé les meilleurs spécimens scientifiques de la flore et de la faune américaine à la Grande-Bretagne pour alimenter les cabinets et les sciences de là-bas, la nouvelle nation indépendante a désiré rivaliser et se comparer à l'Europe. (Peale *et al.*, 1983, p. 446) L'essor des musées de la science, des sociétés d'érudition et de leurs cabinets de spécimens « au même moment où prend forme le mouvement indépendantiste » (Bergeron, 2015, p. 48) était une conséquence directe de ce désir.

Au moment de la fondation des États-Unis, il incombait à la jeune nation de démontrer une supériorité face à l'Europe. Dans le domaine des beaux-arts, les États-Unis étaient moins en mesure de rivaliser avec l'Europe à cause de l'importante avance artistique européenne et des préjugés théocratiques contre les beaux-arts traditionnels d'Europe. Quant aux sciences, il était plus facile de rivaliser avec l'Europe. Les États-Unis pourraient exploiter une vaste terre « inconnue » et en profiter pour agrandir le pouvoir national et contribuer à la croissance de la connaissance humaine pour améliorer leur statut international. C'est ainsi que la frontière américaine est devenue symbolique.

La « frontière » n'était pas seulement liée au concept de la terre, mais représentait également une notion de conquête potentielle et de mission divine, de laquelle sont nées les idées de la « Manifest Destiny », le traditionnel optimisme américain, et de l'individualisme farouche.²¹⁰ Depuis toujours, trouver un terrain vierge, non exploité par l'homme, avait été le rêve de l'homme. (McLanathan, 1973, p. 11) Sous le regard préjudiciable des premiers Américains, la frontière de l'Ouest était la manifestation de la gloire « intacte » de la création de Dieu où l'on voyait toutes les étapes de l'histoire humaine se dérouler et où on imaginait le destin des Américains à prouver leur supériorité par rapport aux Européens. La frontière évoque le risque, les opportunités et l'isolement, notions auxquelles était confronté le jeune pays. Les terres d'Amérique du Nord « non civilisées » étaient une preuve que « human progress could occur, and, if so, then why presume any artificial ceiling set by the attainments of people who had lived in past millennia ? » (Neil, 1975, p. 26) Ainsi, l'expédition de Lewis et Clark de 1804 à 1806, officiellement pour découvrir le Northwest Passage²¹¹, a servi d'expédition scientifique.

Dans ce contexte-là, la culture amérindienne²¹² évoque particulièrement l'antiquité du continent et en témoigne. De plus, le collectionnement des objets autochtones pendant et après l'expédition de Lewis et Clark a aidé à établir une version nationale de la longue histoire humaine du continent. Le « Noble Savage » ainsi que ses vestiges archéologiques et ethnographiques sont devenus une tradition et ont

²¹⁰ En 1839, un article anonyme était le premier usage du terme « individualism ». « The course of civilization is the progress of man from a state of savage individualism to that of an individualism more elevated, moral and refined. » Voir « The Course of Civilization ». *The Democratic Review*, 6, no. September, (1839), p. 208-217, p. 209. Alexis de Tocqueville a employé le nouveau terme dans le deuxième tome de « De la démocratie en Amérique ». Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique. Tome second* (Paris : Librairie de Pierre Gosselin, 1840), *passim*.

²¹¹ Un corps d'eau pour faciliter le transport des biens.

²¹² Dit au singulier ici, car les immigrants européens avaient l'habitude de penser et de parler de tous les peuples, les nations et les tribus autochtones comme un groupe homogène.

constitué une partie de la mythologie américaine. (Poulot, 2000, pp. 51-54) La culture de l'Amérindien s'opposait à l'Antiquité européenne et rapidement les musées de l'époque ont pris l'habitude d'exposer les collections d'une façon linéaire, c'est-à-dire du simple au complexe, de l'ancien au moderne, et du sauvage au civilisé. (Bennett, 1995, p. 82 ; Brigham, 1995, ch. 7 ; Conn, 1998, pp. 12, 35) Ainsi, il fallait démontrer la sauvagerie avant de démontrer une trajectoire vers la civilisation. « Donc, dans ce processus de patrimonialisation, identification, valorisation, appropriation et réinterprétation d'objets anciens dans une perspective contemporaine permettant à une société de se projeter dans l'avenir. » (Bergeron, 2010, p. 152)

Ainsi, les collections de l'époque étaient plus préoccupées par les collections scientifiques – les spécimens pour démontrer la connaissance du monde naturel – et par les « artefacts » amérindiens²¹³ – qui témoignent de l'antiquité de la terre – que par l'art. (Conn, 1998, *passim*, Phillips, 2014, *passim*) Les artistes employés pour documenter les spécimens et les artefacts de paysage sur ces missions exploratoires ont commencé à illustrer la beauté de l'Ouest américain d'une manière qui allait devenir acceptable pour la vision protestante conservatrice de l'art. Malgré cela, l'art est resté une pratique essentiellement documentaire aux États-Unis, même s'il était idéalisé par des artistes. Les collections sont restées consacrées à la science, c'est-à-dire à la collecte et à la comparaison de spécimens et d'artefacts d'après le modèle scientifique. La définition de l'art est donc restée fonctionnelle et utile.

²¹³ Encore aujourd'hui, on voit les mêmes habitudes muséales à faire référence aux « spécimens » et aux « artefacts » autochtones. Le premier terme implique un aspect non humain et bizarre, et le second terme suggère une culture morte.

6.1.4 Une identité nationale sans subvention fédérale

La nation qui a pris forme après sa séparation du pays paternel était appauvri et précaire, sans grandes ressources financières ni militaires pour établir ou démontrer une nouvelle identité internationale. C'était un pays encore confronté à de grandes guerres²¹⁴ qui touchaient chaque génération jusqu'à la fondation de la NGA. Une telle histoire laisse peu de temps pour la création du capital ou de la culture ni pour leur jouissance. Néanmoins, il était évident pour les fondateurs des États-Unis, et sinon au moins pour les autres grandes hommes, qu'il fallait établir une identité nationale intégrant la légitimité de l'Antiquité, avec un développement distinct de celui de l'Europe. La création des mythes, des légendes, des traditions, et d'une culture nationale aiderait à la formation d'une identité nationale et d'une réputation compétitive ancrée sur une image de fortitude et de durabilité. (Neil, 1975, p. 13) Même s'il est clair que la culture scientifique et celle de l'artistique impliquent la légitimité de la réputation nationale, il y avait toujours l'hésitation gouvernementale à financer les premiers musées. Le musée de Peale en est encore un bon exemple.

Très tôt, le musée de Peale est devenu célèbre et, en 1792, deux ans après que le gouvernement fédéral ait recommencé à se réunir à Philadelphie²¹⁵, Peale a annoncé son intention de transformer son musée personnel en un musée national. En suivant le modèle anglais des fiduciaires (Trustees) tirés de l'aristocratie, il a nommé une Société des Inspecteurs qui comprenait vingt-sept citoyens proéminents, dont : trois membres du Cabinet présidentiel (Thomas Jefferson (1743-1826), Alexander

²¹⁴ La Guerre anglo-américaine d'abord, de 1812 à 1815, qui était en fait un prolongement de la Révolution américaine, la guerre américano-mexicaine (1846-1848), la guerre civile américaine (1861-1865), la guerre hispano-américaine (1898), la Première Guerre mondiale (pour les États-Unis, de 1917 à 1919) et la Deuxième Guerre mondiale (dans laquelle les États-Unis sont entrés en 1941).

²¹⁵ Le musée Peale était situé tout d'abord à la maison Peale, ensuite dans le bâtiment de la Société américaine de philosophie et enfin à l'Independence Hall – brièvement la capitale nationale.

Hamilton (1755-1804) et Edmund Randolph (1753-1813)), le membre du Congrès et futur président James Madison (1751-1836), le gouverneur de Pennsylvanie Thomas Mifflin (1744-1800) et l'évêque William White (1748-1836). (Alexander, 1983, p. 69) À défaut d'une aristocratie héréditaire américaine, les héros de guerre et les hommes d'affaires sont devenus une sorte de conseillers d'honneur. Il est clair que Peale souhaitait un statut national pour son musée, mais il n'est jamais parvenu à être subventionné par les fonds gouvernementaux.

Grâce à l'intérêt de Jefferson, élu président des États-Unis en 1801, Peale avait été chargé de documenter sous forme d'esquisses l'exhumation d'un squelette du mastodonte en 1801.²¹⁶ (Pierpont, 2009 ; Semonin, 2000) Le squelette en entier – le premier squelette préhistorique au monde complètement articulé (Pierpont, 2009, p. 9) – est exposé au musée Peale où il a attiré des milliers de spectateurs. Le mastodonte est devenu très vite un symbole national non officiel. (Semonin, 2000, *passim*) Pour Peale, le moment semblait parfait pour obtenir un statut et des fonds nationaux. Néanmoins, Jefferson a refusé de considérer une subvention fédérale pour le musée de Peale en tant que musée national (Alexander, 1983, p. 69 ; Schofield, 1989, p. 22), alors qu'il a sécurisé le financement fédéral pour l'exhumation en tant que première expédition scientifique de la nation (Pierpont, 2009) et que le musée est finalement devenu le dépositaire des artefacts et des spécimens de l'expédition de Lewis et Clark. (*Ibid.* Schofield) Peut-être inquiet parce que le patronage en Europe a

²¹⁶ Il a fait entrer Peale dans un grand débat international entre deux grandes scientifiques, Jefferson et le naturaliste français George Louis LeClerc, comte de Buffon (1707-1788). Leur argument, qui était peut-être plus psychologique que scientifique, a commencé avant la Révolution américaine et était centré sur la supériorité biologique de l'Europe. Le comte de Buffon a déclaré que l'environnement américain était impotent et incapable de produire autre chose que de la faune fragile. Voir Thomas Jefferson, *Notes on the State of Virginia* (Richmond, VA : J.W. Randolph, 1853 [1781]), p. 45, 48+. Par conséquent, toutes les espèces américaines devinrent dégénérées et inférieures aux espèces européennes. En faisant référence à la taille massive du mastodonte, Jefferson et Peale ont réfuté ces allégations dégradantes qui amoindrirent la réputation et la légitimité de la nouvelle nation et de la population entière d'Amérique du Nord. (*Ibid.* pp. 42-80+). De ces débats, il est clair que la culture scientifique implique la légitimité de la réputation nationale.

été dominé par l'aristocratie et l'Église, Jefferson insistait sur le fait que la Constitution « left such encouragement to each State ». ²¹⁷ (Jefferson, 1809)

Les archives familiales de Peale (1983) évoquent une autre possibilité expliquant l'échec des musées à acquérir un statut national – une raison qui implique encore les protestants. En Pennsylvanie, les Allemands et les quakers craignaient fortement l'interférence de l'État dans l'éducation, qui était gérée par les normes et les groupes religieux. ²¹⁸ Une éducation soutenue par le gouvernement était considérée presque comme hérétique, au moins déraisonnable par les protestants. S'efforçant d'éviter le divertissement frivole et donc l'ire religieux, les premiers musées avaient pour raison d'être les aspects scientifiques et donc éducatifs. Par conséquence et selon la logique protestante, les institutions éducatives, y compris maintenant les musées, doivent être séparées du soutien gouvernemental. (Peale *et al.*, 1983, p. 583) Ce n'est que bien plus tard que la réalité d'un musée national, ou d'un musée soutenu par le gouvernement, allait s'implanter.

6.1.5 Un modèle américain émergent – le *Smithsonian Institution* et les premiers musées des beaux-arts aux États-Unis

Sans la possibilité de subventions fédérales – soit pour des raisons économiques, philosophiques, ou religieuses – après la Révolution américaine, plusieurs sociétés

²¹⁷ Néanmoins, l'exhumation et l'exposition des os du mastodonte suivies d'un débat sur la supériorité génétique américaine ont ouvert la voie à une amélioration de la réputation des musées américains. Plusieurs découvertes d'ossements gigantesques et du squelette entier d'un hadrosaure contribuèrent à l'inauguration de la paléontologie aux États-Unis, en permettant à des scientifiques américains de réclamer enfin un statut supérieur. Voir Steven Conn, *Museums and American Intellectual Life: 1876-1926* (Chicago : University of Chicago Press, 1998), p. 47 & 53.

²¹⁸ Déjà Benjamin Franklin a établi un Collège de Philadelphie qui était sectaire et qui a bénéficié de fonds gouvernementaux.

savantes, académies de l'art, instituts scientifiques et musées se dépêchaient de réclamer le titre « national »²¹⁹ pour des raisons de compétition et de commercialisation. (Neil, 1975, p. 68) Les organisations émergentes consacrées à l'art ont, en particulier, beaucoup souffert des conflits pour rectifier leur propre modèle, leur définition de l'art et leur gestion pour négocier la relation complexe des arts avec les politiques et la religion aux États-Unis.²²⁰ Sans subventions gouvernementales, le débat s'articulait surtout autour de la question des personnes qui déterminaient la mission et les objectifs (Nygren, 1971, p. 22), à savoir les hommes riches qui pourraient financer l'institution ou les artistes, experts dans leur métier.

²¹⁹ De plus, on voit l'usage des mots « Américain(e) » ou de dérivés du nom « Columbia », la personnification des États-Unis issue de Christophe Colomb qui est salué pour sa découverte de l'Amérique du Nord et devient ainsi un grand élément dans le patrimoine américain. Néanmoins, il faut comprendre que le statut « national » n'a porté aucun soutien ou implication du gouvernement. La nature de la liberté américaine signifie que n'importe qui pouvait prétendre à un titre national, contrairement à celle des Académies royales de France, d'Angleterre et du Canada.

²²⁰ Les premières Académies des beaux-arts aux États-Unis, d'abord des écoles d'art, avaient tendance à être conservatrices par nature. Key, *op. cit.*, p. 133-134. Dans la nouvelle nation, la « tradition » indique celle de Grande-Bretagne, en incitant les sentiments patriotiques. L'objet du désaccord était donc de savoir si les Académies « nationales » suivaient le modèle de l'Académie royale de Grande-Bretagne ou si le modèle aristocratique anglais était inapproprié pour la Nouvelle République indépendante. Les plus jeunes artistes luttèrent contre les standards de l'art européen qu'ils considéraient comme démodés ou trop conservateurs. Voir Winifred Eva Howe et Henry Watson Kent, *A History of the Metropolitan Museum of Art: with a Chapter on the Early Institutions of Art in New York* (New York : Gilliss Press, 1913). Certains historiens ont également supposé que les luttes internes des premières académies se concentraient sur l'utilisation des modèles nus dans les cours de dessin d'après l'exemple européen. Voir Edward J. Nygren, « The First Art Schools at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts ». *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*, 95, no. 2, (1971), p. 221-238. Dans la jeune république, la représentation de figures nues dans l'art était indécente sinon interdite. Voir J. Meredith Neil, *Toward a National Taste : America's Quest for Aesthetic Independence* (Honolulu : University Press of Hawaii, 1975), p. 10 ; et E. P. Richardson, « Allen Smith, Collector and Benefactor ». *American Art Journal*, 1, no. 2, (1969), p. 5-19. Au sujet des premières académies, voir aussi Wendy Bellion, *The Columbianum, or American Academy of Fine Arts* (New York : Oxford University Press, 2011); et Richard B. K. McLanathan, *Art in America: A Brief History* (New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1973), p. 62; Articles of Association, Dec. 26, 1805, of the Pennsylvania Academy of Fine Arts Resolutions of Committee of Arrangements and Inspections (for the annual exhibitions), April 12, 1811 as cited in Stephen May, « An Enduring Legacy: The Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1805-2005. » *Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1805-2005 : 200 years of excellence* (Philadelphia : Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 2005), p. 14.

Ces premières académies avaient fourni des exemples puissants pour les futures institutions, mais elles n'avaient aucune influence sur le modèle de documentation des œuvres d'art.

En Angleterre, quand les collections sont devenues publiques, il y avait un décollage du but de collectionnement – une situation similaire sous les conditions différentes. Pour exister sans subvention gouvernementale, les musées américains étaient créés d'une manière « not for the advantage of science, but for pecuniary gain ». (Sellers, 1980, p. 260) Les musées dépendaient de leur popularité et des recettes provenant des visiteurs ainsi que des représentations soi-disant « nationales ». Ainsi, l'objectif était le spectacle et l'émerveillement, en mettant l'accent de plus en plus sur le curieux et le bizarre. Donc, en 1831, Alexis de Tocqueville (1805-1859) et Gustave de Beaumont (1802-1866) ont très bien anticipé la délectation des grandes peintures américaines au musée intitulé majestueusement le « American Museum ». ²²¹ Par contre, Beaumont a noté qu'ils ont « ri comme des bienheureux » (Pierson *et al.*, 1938, p. 150) quand ils ont vu la collection des « magic lanterns and stuffed birds » comme à un spectacle forain. (Orosz, 2002, p. 133 et note 68) Effectivement, sans financement de l'État, le mot « musée » avait été approprié en tant que justification et légitimation des efforts plus forains que muséaux. Le mélange de la science, de l'art et du divertissement continuerait comme une concoction expérimentale au cours des décennies suivantes, permettant l'évolution et la définition du musée américain. ²²² Le

²²¹ Du M. Jon Scudder, anciennement connu comme le *Tammany Museum*

²²² Même ainsi, les Peales ont perpétué une tradition des aspects performatifs et participatifs dans l'exposition de leurs collections, en ajoutant les effets vocaux et d'éclairage pour créer les « images animées ». Voir Edward P. Alexander, *Museum Masters: Their Museums and Their Influence* (Nashville, TN : American Association for State and Local History, 1983), p. 52 ; et Robert E Schofield, « The Science Education of an Enlightened Entrepreneur: Charles Willson Peale and His Philadelphia Museum, 1784-1827 ». *American Studies* (1989), p. 21-40 . Et au sujet de l'ajout d'entractes musicaux pendant les présentations publiques, voir Charles Coleman Sellers, *Charles Willson Peale* (New York : Scribner, 1969), p. 279+.

mot « musée », une fois réservé aux projets sérieux, est devenu descripteur légitime des fêtes foraines et des spectacles de rue. Avec des forains à la tête de tels « musées », la documentation des objets est devenue de moins en moins scientifique. Les listes d'inventaires sont gardées simplement pour protéger la valeur des collections et pour faire les annonces publiques.

En 1850, le mélange muséal démarqué de Peale et Du Simitière – le cabinet de curiosités couplé avec les sentiments patriotiques – devient entièrement soit des spectacles de cirque secondaires ou des collections poussiéreuses séquestrées auprès du public. (Bennett, 1995, p. 2 ; Conn, 1998, p. 8 ; Murray, 1904, pp. 187-188 ; Neil, 1975, p. 46 ; Rasse, 1999, p. 13) Le goût américain était divisé entre les sentiments pro-américains (antibritanniques et antieuropéens) et l'adoucissement des tels sentiments. Cet antagonisme a compliqué l'histoire de plusieurs institutions artistiques américaines (Neil, 1975, *passim* ; et Silverman, 1976) et promu l'intérêt du design industriel. (Harris, 1962, p. 561) En même temps, le collectionnement sérieux, afin de s'éloigner des « tawdry and distasteful spectacles » pour le public (Alexander, 1983, p. 68) et l'arrivée des théories de Charles Darwin (1809-18812) aux États-Unis (Orosz, 2002, p. 181) ont encouragé le retrait de collectionnement vers les universités en devenant plus liées à la science. (Conn, 1998, ch. 2 ; Mumford, 1931, pp. 39-42) Ainsi, pas plus en développement seulement en réaction aux modèles européens (Mann, 1979, p. 86), les collections aux États-Unis se sont divisées entre le spectacle public et la poursuite scientifique.

À cette époque-là, deux événements vont catalyser le développement d'une galerie nationale d'art aux États-Unis. D'abord, le legs du Britannique James Smithson (1765-1829) a inspiré le premier musée public subventionné par le gouvernement fédéral aux États-Unis. Deuxièmement, bien que plusieurs Américains aient continué à considérer l'art comme frivole, les conditions économiques étaient enfin favorables

et optimistes pour encourager le développement des premières collections privées de l'art chez les individus nouvellement riches. Celles-ci constituèrent les fondations des premiers musées des beaux-arts.

Comme les musées d'art publics étaient pavé par des collectionneurs privés, donc était aussi la route aux musées financés par le fédéral. En 1835, les États-Unis avaient reçu des nouvelles d'un legs d'un scientifique britannique, James Smithson, pour fonder à Washington, sous le nom du *Smithsonian Institution*, un « establishment for the increase and diffusion of knowledge among men ». (Smithson, 1826) Bien que le Congrès fédéral ait passé les huit années suivantes à débattre sur l'utilisation spécifique des fonds, son objectif principal a toujours été une institution scientifique (Nagel, 1997, p. 348), car la science était en lien direct avec la connaissance que Smithson voulait propager.

En 1846, le Congrès a finalement décidé que la meilleure façon de respecter la directive de Smithson était par le biais de la création d'une bibliothèque, d'une galerie d'art et d'un musée financés par le gouvernement fédéral (*Ibid.*), en faisant une distinction claire entre galerie d'art et musée.²²³ En dépit de cette décision, le premier secrétaire de la Smithsonian Institution, Joseph Henry (1797-1878), a mis au point le Programme de l'organisation pour la Smithsonian (Henry, 1847) qui a réduit le rôle de la bibliothèque et de la galerie d'art, en laissant l'institution être essentiellement un musée fortement orienté vers la science. Le plan d'Henry a permis d'une part l'augmentation de la connaissance et, d'autre part, la diffusion de cette connaissance. Exclu de ce processus, l'art est toujours considéré comme frivole.

²²³ Steven Conn dans son *Museums and American Intellectual Life, 1876-1926* (Chicago : University of Chicago Press, 1998), explique comment le concept de « musée » aux États-Unis à l'époque est fortement lié à la science. Les musées sont davantage capables de développer la connaissance que les universités, grâce à leurs grandes collections de spécimens pour faire des comparaisons. Toutefois, les universités ont dépassé la valeur comparative des collections muséales au moment où la science s'est tournée vers la théorie et la microscopie au lieu de la science à l'œil nu.

Faisant écho à un sentiment encore contemporain de la supériorité de la science sur l'art, « [Science] stirs no sensual emotions, provokes no admiration for what is false, but inclines the observer to perceive that the truth, nature itself, is more worthy of respect and admiration than any imitation or likeness of it. » (Ruschenberger, 1871, p. 18, cité en Conn, 1998, p. 40) Grâce à ses efforts, Henry a réussi à rendre l'art, cette mauvaise imitation de la nature, presque inexistante au Smithsonian Institution pour des décennies à venir. Dans la mesure où elle était rédigée, la documentation a existé sous forme de simple liste qui a servi d'inventaire.

Le milieu du 19^e siècle est surtout marqué par le début de la guerre de Sécession. En 1861, les tensions sur l'esclavage ont éclaté suite à l'élection d'Abraham Lincoln (1809-1865) qui s'opposait à l'esclavage dans les territoires des États-Unis en expansion.²²⁴ La guerre a transformé une nation agricole en une nation industrielle et a marqué le début du développement urbain et du matérialisme. (McLanathan, 1973, p. 139) Avec la fin des hostilités en 1865, les États se sont réunis et sont entrés dans une période de regroupement et de reconstruction prodigieuse. Dans la mesure où elle a trait aux fondements historiques d'une galerie nationale d'art, la reconstruction a déployé des efforts intenses pour construire une fierté nationale unifiée, tandis que la nation abordait le siècle avec une abondance de matérialisme et de nouvelles richesses.

Dans son étude critique du musée de l'Amérique, Coleman constate que le collectionnement privé était « the most significant thing that had happened in art up to this time ». (Coleman, 1939, p. 14) Porté par les nouvelles fortunes et par

²²⁴ Les États du sud des États-Unis, dont l'économie dépendait de l'esclavage, ont fait sécession. Refusant d'accepter le pouvoir fédéral sur la souveraineté des États, ils sont devenus une nouvelle confédération des États pour protéger leurs droits. Les États du Nord, « l'Union », se sont battus pour protéger les droits des esclaves, mais aussi pour protéger l'unification originale des États sous une constitution.

l'ambition de rivaliser avec la tradition et la culture européennes, le collectionnement privé est destiné à créer les premiers musées d'art américains. Ce phénomène a encore renforcé le rôle des magnats et des riches hommes d'affaires dans leurs institutions d'art. « Rich men, hobbying at art, were preparing the way for the great museums to come. » (Coleman, 1939, p. 14)

Les collections privées des hommes riches étaient l'occasion d'afficher leur fortune et leur statut social, elles avaient donc une valeur sociale et financière importante. La documentation de ces collections d'art privées est ainsi devenue plus nécessaire et plus détaillée, guidée principalement par les intérêts juridiques et financiers. Lorsque le *Metropolitan Museum of Art* (désormais « The Met ») a été fondé à New York en 1870, il a été principalement conçu pour exposer les œuvres d'art collectionnés par des donateurs nouvellement riches. (Glaeser, 2005 ; Ratner, 1942, p. 136) Conçu sans vergogne d'après le Musée du Louvre (Conn, 1998, p. 29), *The Met* était destiné à devenir un des plus célèbres musées de beaux-arts de la nation et un modèle pour les successeurs. Toutefois, dans les premiers temps, sa portée n'était pas nationale. Deux autres musées incorporés de la même époque nous donnent des exemples importants pour établir l'idée de musées des beaux-arts aux États-Unis. À Philadelphie et à Boston, des musées d'art se sont établis pendant les années 1870. Cependant, au lieu de suivre le modèle du Louvre comme *The Met*, ils se sont inspirés du modèle du *South Kensington Museum*²²⁵ à Londres et de ses principes qui encourageaient les Mechanics Institutes. (Conn, 1998 ; Harris, 1962)

Ainsi, en 1876, cent ans après la signature de la Déclaration d'indépendance à Philadelphie, la nation a accueilli à la même capitale (Ingram, 1876) sa première Exposition universelle, l'*International Exhibition of Arts, Manufacturers, and*

²²⁵ La doctrine du *South Kensington* soutient que le bon design dépend de la « honesty in construction, fitness of ornamental material, and decorative subordination. » Voir Kouwenhoven, *op. cit.*, p. 91.

Products of the Soil and Mine. (Gross et Snyder, 2005) Cette exposition mondiale a été l'occasion pour les États-Unis de démontrer leurs accomplissements, notamment en termes d'indépendance culturelle et industrielle. (Conn, 1998, p. 19) De plus, elle a permis de faire oublier le chaos de la guerre et d'adresser un message d'unité. Coleman analyse l'histoire des musées en Amérique et affirme que « the fever of preparation for our first great fair, the Centennial Exposition of 1876, did much to launch the era of museum expansion. » (1939, p. 18) Mumford l'explique différemment: « Aided by the general decay of strict Puritanism after the bloodlust of the Civil War....the fine arts underwent swift transformation. » (Mumford, 1931, p. 189)

En février 1876, au cours de l'Exposition internationale du centenaire à Philadelphie, est fondé le *Pennsylvania Museum and School of Industrial Art*. Malgré son appellation de « musée », il est destiné à être une branche industrielle. Les œuvres d'art américaines et européennes qui ont été présentées pendant l'Exposition universelle faisaient, bien sûr, partie du cœur de la collection. Toutefois, les fondateurs du musée ont demandé aux trente-sept pays participants des donations de textile, de porcelaine, de ferronnerie, de verre et de céramique afin d'inspirer la créativité et l'innovation du design américain.²²⁶ Le *Museum of Fine Arts in Boston* (le MFA) a été fondé la même année que *The Met* et a ouvert en même temps que le *Pennsylvania Museum*. Alors que *The Met* soulignait les beaux-arts européens, le *Pennsylvania Museum* mettait l'accent sur le design américain. Le MFA de Boston est conçu autour de trois grands principes – l'art, l'industrie et l'éducation –, et non autour des trois grands arts traditionnels – la peinture, la sculpture et les arts décoratifs. Ainsi la contribution du MFA Boston à la définition de l'art et du musée

²²⁶ Voir l'histoire sur le site Web du Philadelphia Museum of Art : *Our Story : The Early Decades: 1877-1900* : <http://www.philamuseum.org/information/45-224-20.html>

de beaux-arts²²⁷ sert non seulement comme contrepoint vernaculaire modèle sophistiqué du *Met* dans la tradition élitiste, mais dans la mesure où le musée a cherché à enseigner par rapport l'art, et non seulement aux sujets traditionnels de l'art et sa délectation ou en insistant sur l'utilité et la valeur éducative de l'art.²²⁸

Ces trois musées²²⁹, qui ont hérité du projet encyclopédique (Conn, 1998, p. 31) ayant pour but de rationaliser le monde, influencèrent la fondation de la première Galerie nationale des États-Unis. Les collections, des beaux-arts ou de design, sont conçues afin d'illustrer les changements morphologiques comme leurs contreparties

²²⁷ Voir Neil Harris, « The Gilded Age Revisited: Boston and the Museum Movement ». *American Quarterly*, 14, no. 4, (1962), p. 545-566 pour une analyse plus profonde sur les contributions du MFA Boston sur l'articulation d'un musée d'art aux États-Unis.

²²⁸ En 1870, le *Commonwealth of Massachusetts* est devenu le premier État aux États-Unis à imposer l'enseignement de l'art dans les écoles publiques, quand il a voté sur l'« *An Act Relating to Free Instruction in Drawing* ». La loi a également exigé que les villes de plus de 10 000 habitants fournissent des cours gratuits en design industriel ou mécanique pour les citoyens ayant plus de 15 ans. Voir Paul E. Bolin, « The Massachusetts Drawing Act of 1870: Industrial Mandate or Democratic Maneuver. » *Framing the Past: Essays on Art Education* (Reston, VA : National Art Education Association, 1990), p. 59. Cet acte avait pour but de stimuler le développement des dessinateurs, qui aide à l'économie de fabrication. Lors de la consécration du Boston Museum of Fine Arts, le maire de la ville a salué la loi comme « the crown of our educational system. » Voir Boston Museums of Fine Arts, *Proceedings at the Opening of the Museum of Fine Arts : With the Reports for 1876, a List of Donations, the Act of Incorporation, By-laws, etc.* (Boston : Printed by Alfred Mudge & Son, No. 34 School Street, 1876), p. 6, cité par Harris, *op. cit.* 1962. Désirant intégrer l'art à l'enseignement, le MFA de Boston a souhaité développer l'enseignement pratique autour de l'art afin d'améliorer la signification des objets d'une collection. Le MFA de Boston a développé des techniques d'interprétation, des publications, des cours et une bibliothèque en lançant une nouvelle forme de programmes éducatifs aux musées des beaux-arts. Voir Edward H. Greenleaf, « The Museum of Fine Arts, Boston ». *The Art Review* no. July-August, (1888), cité par Harris, *op. cit.* 1962, p. 545-566.

²²⁹ Un mot concernant la Galerie Corcoran, qui s'est distinguée des autres musées émergents de l'époque. À part des débats sur la promotion des beaux-arts ou des arts utiles, La Corcoran a souligné les beaux-arts américains et les artistes américains « The Corcoran Gallery of Art, in Washington ». *The Art Journal*, 1 (1875), p. 143-144. La Corcoran est ouverte au public, est dotée d'une Charte du Congrès fédéral et s'est incorporée comme corporation privée, soutenue par une dotation de fonds privés et un conseil d'administration. Elle n'a pas reçu de fonds gouvernementaux. C. Powell Minnigerode, « The Corcoran Gallery of Art ». *Records of the Columbia Historical Society, Washington, D.C.*, 48/49 (1946), p. 226-235. Toutefois, de par sa localisation par rapport à la capitale américaine et sa mission américaine, La Corcoran a proposé un autre modèle américain quasi gouvernemental.

scientifiques. Aux États-Unis, même dans les espaces privés sans présence gouvernementale, la science a gouverné l'art. Aux États-Unis, peut-être plus que dans nos autres études de cas, les musées d'art sont fondés sur le principe des musées scientifiques, dirigés par les classifications taxonomiques et étayés par le dévouement à l'éducation démocratique. Les musées, comme leurs contreparties scientifiques, étaient des bibliothèques visuelles, un fait illustré parfaitement par Martin Brimmer, premier président du MFA de Boston, « The designer needs a museum of art as the man of letters needs a library, or the botanist a herbarium. » (Brimmer, 1880, p. 206)

L'importance croissante de l'art et du musée d'art aux États-Unis pendant le 19^e siècle met en évidence la récupération de la documentation des œuvres d'art, pour en éviter sa détérioration, et des listes de curiosités parmi les collections des musées de spectacle. Par exemple, les listes, les inventaires et les catalogues de la plus ancienne collection au *Philadelphia Museum of Art* (anciennement la *Pennsylvania Museum*) indiquent le nom de l'artiste, les matériaux, la description, la nationalité de l'artiste, la date de création, le tailleur et autres remarques, et encore le nom du donateur ou le moyen d'acquisition. (M. Little, correspondance électronique, 31 mars 2015) Au MFA de Boston, les premières œuvres de la collection sont cataloguées selon le type (tableaux, sculpture, etc.) dans des cahiers séparés, dédiés à chaque classification. Le musée a noté également l'artiste et ses dates de naissance et de mort, le titre de l'œuvre et le numéro d'acquisition. D'autres cahiers sont gardés pour noter les informations sur les donateurs.²³⁰ (J. McCarthy, *conversation personnelle*, 10 juin 2015) Alors que l'élaboration de la méthode témoigne de la valeur renouvelée de l'art, il y a peu de changement entre les méthodes utilisées par Peale ou Du Simitière pour documenter leurs collections et celles utilisées par ces premiers musées. On note également de brefs détails. Par la suite, les informations sur les œuvres enregistrées par les musées ont dépassé le format de documentation de Peale et Du Simitière et

²³⁰ Le Met a été contacté plusieurs fois pour cette étude, en vain.

ont été recueillies pour des raisons de classement, de recherche et de preuve de propriété.

Ainsi, alors que les modèles des premiers musées d'art américains suivent différentes motivations profondes, ils font évoluer la documentation des œuvres d'art d'une manière similaire, tout comme les exemples anglais et canadiens. Bien que davantage d'informations soient recueillies sur chaque œuvre en vertu de ces nouvelles institutions, les musées ont continué à suivre les schémas établis de longue date de catalogage et de documentation. L'héritage de l'éthique puritaine est clair : la priorisation des sciences sur l'art nécessite que les futurs modèles de musées et de documentation de l'art se conforment aux paradigmes scientifiques ; le soulignement de l'utilité de l'art et la dénonciation simultanément des beaux-arts mènent à un besoin au sein de la nation de prouver la valeur de l'art ; enfin le manque de subventions gouvernementales accentue la dépendance des musées sur leur popularité ou la générosité des riches.

6.2 La Fondation de la *National Gallery of Art* et le développement de sa pratique de documentation

6.2.1 « La dernière instance » – l'établissement de la *National Gallery of Art*

Entre l'émergence des premiers musées d'art suivant le modèle américain (vers 1870) et l'établissement de la NGA (1941), les changements sociaux, économiques, politiques et technologiques ont été radicaux. La combinaison de ces éléments a permis aux États-Unis d'avoir enfin leur premier musée financé par le gouvernement et dédié aux beaux-arts. Dans un contexte de diminution des collections d'art privées de haute qualité, le premier directeur de la NGA a profité de ce moment-là « the last possible moment » pour fonder une galerie nationale. (Finley, 1973, p. 4) De cette

façon, il rappelle également le sentiment national, la guerre imminente, le renforcement des lois et des mesures de contrôle pour la protection du patrimoine (Walker, 1963, p. 8) et la hausse gigantesque des prix de l'art et la vente des artefacts culturels. (McClellan, 2008, p. 28)

Les questions économiques, sociales et politiques ont grandement affecté l'environnement qui allait donner naissance à la NGA. Tandis que les idéaux utilitaristes des musées sont tombés en disgrâce, n'ayant pas su inspirer de meilleurs produits ou fournir de services de relèvement de la corvée de la main par rapport au travail industriel (McClellan, 2008, p. 26), le modèle muséal provenant du *Met* et inspiré par le Louvre attirait dans les musées américains les visiteurs, mais surtout les riches donateurs. Les musées des beaux-arts ont gagné très rapidement un statut social qui séduisait les patrons les plus riches.²³¹ À cause de la difficulté de financer les musées sans subventions fédérales ou de l'État, les riches donateurs²³² ont assuré la victoire du musée des *beaux-arts* (par rapport aux arts utiles) aux États-Unis et ont contribué à augmenter leur importance par rapport aux autres types de musées. (Fox, 1963, p. 8)

²³¹ Les dons d'art (et par ailleurs l'acceptation et l'exposition de ces dons) ont mis le sceau d'approbation sur le goût raffiné des donateurs, en prouvant qu'on avait échappé aux goûts vulgaires de la classe bourgeoise ou des nouveaux riches. Les dons d'art ont permis également aux « barons-voleurs » avides de l'Âge d'or d'améliorer leur réputation grâce à des dons apparemment altruistes, quoique bien médiatisés. Voir McClellan, *op. cit.* 2008, p. 28).

²³² Lorsque la Première Guerre mondiale a commencé à se dessiner, d'abord en Europe, puis aux États-Unis, les beaux-arts ont trouvé refuge aux États-Unis pour échapper à la guerre destructrice. L'art est également devenu un abri fiscal pratique. En 1917, seulement quatre années après l'établissement du code de l'impôt sur le revenu aux États-Unis, une déduction de l'impôt sur le revenu pour don de bienfaisance est adoptée dans le cadre du *War Revenue Act* de 1917 Athiphat Muthitacharoen et Seth Goertz, *Options for Changing the Tax Treatment of Charitable Giving*, (Washington, D.C. : Congress of the United States, Congressional Budget Office, 2011), p. 1. La déduction a bénéficié aux riches patrons en leur permettant de réduire leurs impôts du montant de la valeur de l'œuvre d'art qui a été donnée aux musées. Elle a aussi permis aux nombreux nouveaux riches d'éviter de payer des impôts sur les successions, selon leur niveau de générosité.

Même si le territoire des États-Unis a été épargné en grande partie des dommages dont l'Europe a souffert, il a subi sa part de difficultés. La gravité de la Grande Dépression (1929-1939) a été augmentée de façon exponentielle par le *Dust Bowl* (1930). En effet, pour la première fois aux États-Unis, l'art est considéré comme une nécessité pour l'âme et pour sa valeur humaine transcendante. (McClellan, 2008, p. 29) La *Works Progress Administration* (1935-1943) sous le *New Deal* du président Franklin D. Roosevelt a entrepris de mettre les artistes au travail aux quatre coins du vaste pays, en injectant de l'argent dans l'économie décimée.

Dans ce climat de richesse radicale et puis de dépression sévère, les États-Unis, entre la guerre civile et la Deuxième Guerre mondiale, ont favorisé le développement des capitalistes comme Andrew W. Mellon (1855-1937), principal fondateur de la NGA. Industriel, secrétaire au Trésor américain et collectionneur d'art, Mellon était un produit de l'Âge d'or (Cannadine, 2006, *passim* ch. 1 ; Downes, 1970, *passim* ; Finley, 1973, p. 9) et bien placé pour assurer la transition des États-Unis d'une société nouvellement industrielle à un pouvoir capitaliste international avant la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Son œuvre emblématique : la NGA. Cette fondation a permis de surmonter enfin la dérision internationale, à laquelle Washington étant exposée, en tant que capitale nationale sans musée national des beaux-arts.²³³ (*Ibid.*)

Pendant les premières années de la Grande Dépression, Mellon ainsi que son avocat et secrétaire personnel, David Finley, ont passé beaucoup de temps en Europe à

²³³ Selon Finley, Mellon en tant que secrétaire au Trésor avait été fréquemment gêné lorsque les leaders mondiaux s'attendaient à ce que le Trésor national inclue les œuvres d'art et qu'ils seraient autorisés à le voir *in situ* au musée national des beaux-arts. Au lieu de cela, Mellon leur a montré sa collection privée²³³. De toute évidence, le sentiment de honte ressenti par Mellon face à l'absence d'un musée des beaux-arts national a catalysé l'idée d'une telle sorte de musée des beaux-arts ayant une structure permanente et légitime. David Edward Finley, *A Standard of Excellence: Andrew W. Mellon Founds the National Gallery of Art at Washington* (Washington, D.C. : Smithsonian Institution Press, 1973), p. 11. Toutefois, Mellon ne communiqua l'idée à Finley qu'en 1927 (*Ibid.* p 12).

participer aux négociations des réparations de guerre et des remboursements de prêts de guerre. Profitant des conditions de l'après-guerre, ils ont collectionné de nombreuses œuvres d'art européen. Bien qu'il n'était formé ni en art, ni en histoire de l'art, Mellon devint un fervent collectionneur. Cependant, Mellon a invoqué principalement son propre goût et sur les recommandations de Knoedler²³⁴ et du Lord Duveen.²³⁵ Grâce à Duveen et à son poste de secrétaire au Trésor, Mellon se trouva en bonne position pour profiter de l'URSS appauvrie qui était encore dans les affres de la révolution. Ainsi, il acheta vingt et une toiles du Musée de l'Ermitage, qui formèrent le noyau de la collection qui allait devenir la NGA. (2000c)

Tandis qu'il vieillissait, Mellon comptait davantage sur son avocat et secrétaire, David Finley, afin de sélectionner les œuvres d'art pour ses collections (Doheny, 2006), les documenter et les inventorier. Finley mentionne brièvement qu'il « had read art history » (Finley, 1973, p. 19), une phrase qui, prise dans un sens britannique, signifie qu'il a étudié l'histoire de l'art. Cependant, il a étudié en droit et a travaillé principalement comme avocat durant une grande partie de sa carrière. Sa formation juridique et son expérience essentiellement administrative par rapport aux affaires de Mellon ont eu une grande influence sur le format de la documentation de la collection. En tant que secrétaire de M. Mellon, Finley était le responsable de la documentation originale de la collection de Mellon avant qu'elle ne devienne une propriété nationale. En tant qu'avocat de M. Mellon, il se préoccupait des justifications juridiques et

²³⁴ Un marchand d'art américain avec des origines françaises qui a vendu des tableaux de maître anciens. Voir le Center for the History of Collecting, *M. Knoedler & Co.*, (New York : The Frick Collections, 2014) dans les *Archives of the History of Collecting*, <http://research.frick.org/directoryweb/browserecord.php?-action=browse&-recid=6006>

²³⁵ Joseph, 1st Baron Duveen (1869-1939) était un marchand britannique d'art qui a acheté les tableaux anciens des aristocrates appauvris en Europe et les a vendus aux nouveaux riches américains. Inconnu à l'époque il a soudoyé Bernard Berenson à donner les attributions favorables aux œuvres d'art à vendre. Voir S. N. Behrman, *Duveen* (London : Hamish Hamilton, 1972) et Rachel Cohen, *Priceless: How Art Became Commerce*, (New York : 2012).

financières par rapport à la documentation des œuvres – leurs valorisations comme actifs imposables, le soin et la condition de la collection. Dans son cahier qu'il a légué à la NGA, Finley enregistrait les collections de M. Mellon (Figure 6.1, page suivante) et notait habituellement les éléments suivants en ordre de priorité : le titre de l'œuvre, l'artiste et ses dates ainsi que sa nationalité, la date d'achat avec le coût et le nom du vendeur, la valeur d'assurance, la présence éventuelle d'un négatif ou d'une photographie, des notes sur l'acquisition, la taille, des notes sur l'inventaire, des notes sur les propriétaires précédents et la localisation. Le dossier d'inventaire créé par Finley, futur directeur fondateur de la NGA, allait devenir le prototype de la documentation des œuvres dans la collection de la NGA.

En dépit de son âge, et malgré les actions de l'administration Roosevelt²³⁶, Mellon était déterminé à poursuivre son chemin et a fourni un dernier effort à « fill in the gaps » dans sa collection. (Finley, 1973, p. 40) Le 22 décembre 1936, Mellon a offert officiellement sa collection – 126 peintures et 26 sculptures (Richter, 1941, p. 176) – ainsi que les fonds nécessaires pour ériger un bâtiment et verser une dotation assez substantielle pour payer les salaires des cinq premiers postes du musée et les fonds pour poursuivre l'acquisition active (Finley, 1973, pp. 47-48) à Roosevelt. Dans ce cadre, le gouvernement fédéral s'engagerait à la gestion des bâtiments et au versement des salaires des autres membres du personnel selon les besoins. Mellon avait également profité de ses relations politiques pour trouver l'emplacement idéal du

²³⁶ La vaste fortune de Mellon, sa puissante influence sur la Loi de l'impôt pour les riches et probablement sa collection d'art, lui ont coûté, en 1932, une procédure de destitution. L'Administration de Franklin Delano Roosevelt (1882-1945) sous les idéaux du « New Deal » avait décidé de faire de Mellon un exemple, en enquêtant sur sa fortune personnelle massive. En 1935, en considérant Mellon comme l'incarnation de la corruption et le clientélisme à l'origine de la Grande Dépression, le gouvernement fédéral l'a accusé de fraude fiscale. À ce moment, Mellon avait déjà quatre-vingts ans. Il avait tranquillement poursuivi son rêve d'une galerie d'art nationale depuis presque une décennie.

bâtiment sur le *National Mall* et réglé la question du nom avec ses collègues de la Smithsonian.²³⁷ (*Ibid.*, p. 46)

*The Madonna and Child
and the Infant Saint John
in a Landscape
(Venetian - 16th Cent.)*

*Litran
[1477? - 1526]
(Lorenzo Vecellio)*

Purchased - Dusen Bros. - 2/21/30

Insurance - [redacted] (No. 264)

Negative - B. Dusen

Photograph - yes - 1

Acquisition - Deeded to NGA 6/24/37 by E & C

Size -

Inventory - Deed of Trust, Painting No. 93

Owners - Mr. Rothschild, London

*Location - Corcoran - Room No. X 3.
Gallery XX - Later Venetian School*

*Polidoro Lanzani
1937.1.36*

Figure 6.1 Page du dossier d'inventaire d'Edward Finley, quand il était secrétaire à Mellon.
Reproduit des fond d'archives de la National Gallery of Art, Washington D.C.

²³⁷ Qui ont accepté d'abandonner le nom de « *The National Gallery of Art* » en faveur de la *National Collection of Fine Arts*.

Ainsi, Mellon avait accompli aux États-Unis ce que tant d'autres avant lui avaient essayé (Peale, Du Simitière, Scudder, Corcoran...). Par la création de la NGA, les questions portant sur l'« identité nationale » et la « culture », les « beaux-arts » et l'« art utile » avaient été effectivement résolues. Il avait, peut-être ironiquement, requis du forgeage lent d'une aristocratie démocratiquement inspirée, selon le modèle des princes européens antérieurs mais, en même temps, résolu un casse-tête avec des morceaux provenant de la longue histoire des musées américains. Empreint d'opportunisme et d'optimisme, il avait forgé avec succès un musée qui était : 1) dédié aux beaux-arts et non soumis aux idéaux de l'industrie ou (trop) limité par la religion (McClellan, 2008, p. 9) ni par la science (Walker, 1963, p. 23) ; 2) financé et approuvé par le gouvernement fédéral et situé au cœur de la capitale nationale ; 3) demi privé (*Ibid.* Rosenberger, 1969) grâce à la nature de son administration avec l'influence directe des hommes d'affaires et des patrons ; 4) composé d'une collection internationale significative (*Ibid.* Richter, 1941) avec les plus belles collections encore disponibles à ce « last possible moment ». Le mélange unique de l'influence capitaliste et du financement fédéral va laisser une trace distincte sur la pratique de la documentation des œuvres d'art à la NGA.

6.2.2 Le premier moment possible – les États-Unis dans l'entre-deux-guerres

En ce qui concerne la déclaration du directeur fondateur qui a estimé que ce moment était « le dernier possible » pour profiter des collections privées d'un calibre international, laissez-nous considérer en revanche que c'est effectivement la première minute. Un retour en arrière sur l'histoire muséale aux États-Unis nous permet de constater qu'il a fallu que la nation s'établisse d'abord politiquement, philosophiquement et géographiquement avant de pouvoir construire son propre monument. D'ailleurs, il a fallu une identité et une culture nationales, dont sont issues

la dérive coloniale et la réfutation obstinée de ce modèle. La nation, une fois fondée et en sécurité dans sa propre culture, devait établir sa propre définition de l' « art » et de « musée » parmi ses croyances religieuses et scientifiques ancrées dans son nouveau statut international et tenir compte des nouvelles capacités de la technologie.

From decade to decade Congress and the Presidents gave little attention to the fine arts. The United States had not yet matured culturally. The interests of the North, the South, and then Western expansion, the application of steam to machinery, the development of factories and railroads, the exploitation of forests and plains, these were among the areas of interest that seized the center of the political stage and almost completely crowded out such subjects as art. (Rosenberger, 1969, pp. 400-401)

6.2.2.1 Un nouveau statut international

Un gouvernement fédéral si longtemps distant pouvait-il sérieusement s'impliquer dans ce domaine longtemps jugé frivole? En profitant de ce que le président Harding avait appelé la « Triumphant nationality » (Downes, 1970, p. 411), l'époque après la Première Guerre mondiale était, en effet, le *premier* moment possible pour les États-Unis de créer un musée des beaux-arts soutenu par les fonds fédéraux. Tandis que l'Europe était considérablement affaiblie par les pertes énormes de la Grande Guerre, les États-Unis ont bénéficié de leur séparation géographique et ont forgé leur statut de puissance nationale et internationale. N'étant plus dans une position inférieure à leurs rivaux, les États-Unis sont devenus finalement une puissance mondiale économique, politique et militaire. Ils pouvaient se permettre d'être impressionnés et reconnaissants des grands progrès de l'Europe et de sa puissance culturelle.

L'ère de la Première Guerre mondiale était déjà l'âge du modernisme. (Hobsbawm, 1994, p. 179) Tous les types d'art étaient en rupture avec les formes traditionnelles.

L'« *Armory Show* » de 1913²³⁸ a choqué les spectateurs qui étaient habitués à voir l'art académique. Toutefois, elle a inspiré les artistes américains à délaisser les traditions artistiques américaines et européennes et à rechercher de nouvelles formes de beauté.²³⁹ (Monroe, 1913) L'exposition a introduit la notion d'« avant-garde » dans le vocabulaire culturel. De même, les expositions universelles vont être de plus en plus influencées par le modernisme et par l'idée de l'« avant-garde ». Au lieu de suivre le modèle de progrès industriel et culturel qui prévalait alors, ces expositions internationales ont commencé à souligner le potentiel du futur. « [T]he rhetoric of progress had the tendency, said Rydell, » (1984, p. 4) à se traduire en une « utopic declaration on the future ». (Bennett, 1995, p. 82)

Ainsi, lorsque la NGA s'est établie dans un bâtiment néoclassique, évoquant également les temples de l'art en Europe et l'architecture gréco-romaine classique, les États-Unis pouvaient désormais se permettre de rendre davantage hommage aux

²³⁸ Sobriquet du « Salon international de la nouvelle Association des peintres et sculpteurs américains », une exposition internationale de l'art moderne tenue à New York dans les anciens bâtiments des arsenaux (armureries) de la Garde nationale des États-Unis. International Exhibition of the New Association of American Painters and Sculptors.

²³⁹ Tandis que le climat sociopolitique s'est dégradé en Europe, la ville de New York a usurpé lentement la réputation de Paris en tant que capitale mondiale de l'art. Pendant que des formes utilitaires d'art ont fusionné avec l'esthétique moderniste, les valeurs de simplicité sans ornement provenant des quakers et des puritains, si bien exprimées dans les arts vernaculaires, John Atlee Kouwenhoven, *op. cit.*, p. 33 ont enfin trouvé une expression évidente dans les formes abstraites de modernisme manifestées tout d'abord dans l'art du style industriel évident dans les œuvres de Steiglitz et de Sheeler (*Ibid.* p 150). Le vieil adage quaker, « ce qui a l'usage le plus important possède la plus grande beauté » (voir McLanathan, *op. cit.*, p. 104) qui forgeait les métiers américains et qui a influencé les premières formes d'art dans la jeune nation, trouve un écho dans les idéaux modernistes de l'architecte Louis Sullivan « la forme suit toujours la fonction ». Voir Louis H. Sullivan, *The Tall Office Building Artistically Considered*, (Philadelphia : J.B. Lippincott Co., 1896). Enfin les valeurs intrinsèques des Américains ont pu se retrouver dans l'art. Il fallait encore convaincre le public. En 1939, au moment où la NGA était en construction, le Musée d'art moderne (MOMA) a ouvert avec une exposition chronologique des chefs-d'œuvre européens, en cernant l'art moderne à son apogée afin de convaincre le public que l'art moderne était le digne prolongement de Rembrandt et de Da Vinci (Voir McClellan, *op. cit.*, 2008, p. 130.) Alors que le MOMA a clairement reconnu la forte influence des artistes de l'Europe sur l'art moderne, le Musée était un témoignage de la force émergente de New York comme la nouvelle capitale de l'art.

traditions de l'Europe, parce qu'elle croyait qu'ils étaient en position de maîtriser le futur. Les États-Unis n'avaient plus à trancher pour savoir laquelle des cultures (européenne ou américaine) constituait le meilleur modèle pour construire un musée ou esthétique. La culture et la société ne misaient plus sur le passé, mais sur l'avenir. À l'ouverture de ses portes néoclassiques, la NGA n'était pas une pâle copie de ses prédécesseurs européens avec des œuvres d'art de moindre qualité. Au contraire, le nouveau musée était une déclaration de supériorité, de magnificence et même d'une dominance émergente dans l'art. Dans son discours public pendant la cérémonie d'ouverture, le président Roosevelt a exprimé sa conviction qu'il était du devoir des États-Unis de préserver les grandes réalisations culturelles des nations européennes. (Richter, 1941, p. 174) La progression de l'histoire de l'art au sein de la NGA a commencé par l'Europe avec la Renaissance italienne et, alors qu'il n'avait pas encore embrassé l'art contemporain²⁴⁰, l'idée sous-jacente était que cet art (dont une grande partie provenait des collections royales d'Europe [Walker, 1963, pp. 7-8]) soit maintenant bien situé aux États-Unis, où il était prêt pour l'avenir.

6.2.2.2 Une nouvelle capacité de la technologie

Tout au long de l'histoire des musées aux États-Unis, parmi tous les efforts déployés pour qu'une institution serve la nation, une question restait en suspens : comment une institution, même fondée dans la capitale, pourrait-elle servir un pays aussi grand que les États-Unis? Peu importait la manière dont la problématique était traitée (« nation », « musée », « art »), la solution se faisait attendre. Cette question avait été abordée par Joseph Henry quand il était le premier secrétaire de la Smithsonian

²⁴⁰ La NGA a débuté les œuvres par les artistes vivants dès 1942 et 1943. Voir le *Report on the National Gallery of Art for the Year Ended June 30, 1942*, (Washington, D.C. : Smithsonian Institution, 1942b), p. 7 ; *National Gallery of Art, Report on the National Gallery of Art for the Year Ended June 30, 1943*, (Washington, D.C. : Smithsonian Institution, 1943), p. 27.

Institution (v. *supra*) en 1864. Sa réticence à créer une galerie d'art (en dehors de tout désintérêt personnel) était principalement liée à son incapacité de concevoir comment la connaissance (même si elle pouvait être acquise ou forgée à partir de l'art) pouvait être diffusée à l'échelle nationale. Alors que les découvertes scientifiques pouvaient être publiées (seule suggestion d'Henry pour diffusion nationale), l'art étant une ressource essentiellement visuelle, la transmission d'images était encore chère et maladroite. C'est cette question précisément qui a ouvert la voie de la documentation et de la diffusion de l'information dans les décennies suivantes.

La mission²⁴¹ de la NGA est « to serve » [rendre service] aux citoyens des États-Unis, de préserver, de collectionner, d'exposer les œuvres d'art et d'en assurer la compréhension. Alors que la priorité est mise sur le service, les actions préserver, collectionner, exposer et promouvoir en sont les moyens. Les technologies de la communication pouvaient être un des moyens principaux pour réaliser cette mission, d'après le premier conseil d'administration de la NGA. En effet, la fin des années 1930 a été le *premier* moment propice pour la création d'une galerie d'art nationale, précisément grâce aux nouveaux procédés. Avant cette période, les moyens étaient insuffisants pour *servir* la nation toute entière, sauf en tant que joyau symbolique dans la couronne de la capitale. Toutefois, les figures de proue, en contraste avec les idéaux démocratiques, n'avaient jamais été populaires aux États-Unis. Enfin, dans les années 1930, des formes diverses de technologies émergeaient. Le service démocratique pour une grande nation, au sens américain du terme, devint enfin une réalité.

²⁴¹ Le conseil d'administration a enfin organisé et adopté la mission de la NGA le 5 octobre, 1990. Avant cette date, les rapports annuels parlaient de « la mission » généralement, mais toujours en termes de service au public.

Un sens de la nation et de l'unité nationale dans un pays aussi vaste que les États-Unis a été désormais uniquement possible en raison de l'amélioration rapide des technologies de transport et de communication. (Kouwenhoven, 1948) Des ponts et des chemins de fer reliant les deux côtes ont non seulement amélioré le transport national, mais ont contribué aussi à l'avancement de la science²⁴² et à l'expansion des idées américaines sur la culture et la beauté²⁴³ depuis le début du 19^e siècle. L'expansion géographique des États-Unis a été accompagnée d'innovations internationales dans la production de masse, mettant particulièrement l'accent sur la vitesse et l'efficacité. Une amélioration constante des techniques d'impression mécanique, tant pour les textes que pour les images, s'est traduite par l'avancement rapide de l'émergence du cinéma, de la photographie et du journalisme, favorisant la portée des idées. « Le reportage et la caméra devaient changer la documentation de l'homme et du monde. » (Hobsbawm, 1994, p. 192)

Les techniques d'impression moins chères et plus rapides²⁴⁴ menèrent également à l'augmentation du nombre de publications imprimées, non seulement des journaux,

²⁴² Les chemins de fer ont facilité la découverte et le transport ultérieur des os fossilisés aux musées d'histoire naturelle de l'est des États-Unis. Le nouveau domaine de la paléontologie établissait la réputation des musées scientifiques américains parmi ses pairs en Europe. Voir William Berryman Scott, « Development of American Palaeontology ». *Proceedings of the American Philosophical Society*, 66 (1927), p. 409-429, p 41 et Conn, *op. cit.*, chapter 2.

²⁴³ L'expansion des chemins de fer au sud-ouest des États-Unis a provoqué la popularité du voyage de loisirs dans la région. Ici, la poterie des pueblos, initialement cataloguée comme des collections anthropologiques de la Smithsonian, a commencé à être récupérée par les touristes. Le transport des personnes et des idées esthétiques a entraîné un des premiers styles vraiment américains d'art du début à la fin du 19^{ème} siècle. Voir Sheila K. Hoffman, *Crafted to Perfection : The Nancy & Alan Cameros Collection of Southwestern Pottery* (Corning, NY : Rockwell Museum of Western Art, 2007).

²⁴⁴ Le daguerréotype et la photographie avaient déjà influencé l'art, mais n'étaient pas initialement faciles à reproduire en masse à un prix compétitif. La lithographie et la xylographie sur bois avaient à leur tour été longtemps invoquées pour reproduire mécaniquement les images d'un seul exemplaire original. Voir le site Web du Met sur le *Print in the 19th Century* à http://www.metmuseum.org/toah/hd/prnt2/hd_prnt2.htm, mais la qualité était toujours inférieure par rapport à l'original. Apparue dès les années 1820, la photogravure est devenue viable commercialement qu'après 1890, une fois qu'elle a été mieux associée à la typographie.

mais également des magazines et des livres. À la fin du 19^e siècle, les avancées technologiques ont permis l'imagerie en couleurs dans les estampes mécanisées, en multipliant les images aux yeux du public et en dynamisant l'industrie de la publicité. (*Ibid.*, Hobsbawm, 2003 ; Ives, 2000) En même temps, le cinématographe, le kinétoscope et les autres entreprises similaires des deux côtés de l'Atlantique ont fait avancer les mécanismes et les processus chimiques pour la production de photographies particulières et ont inventé des façons de changer rapidement les séries d'images fixes pour donner l'illusion d'images en mouvement. Presque simultanément, la transmission électronique de sons et des images a avancé.²⁴⁵

Ces avancées technologiques et le nouveau statut international donnaient la possibilité, comme à aucun autre moment, à une galerie d'art nationale aux États-Unis de servir un public éloigné sur un sujet très visuel. Encouragé par la vision de Mellon, le premier conseil d'administration a pris les premières actions et a créé les premières procédures pour gérer la documentation des œuvres dans la collection nationale. Le fonctionnement interne du musée – y compris la documentation – est resté très en phase avec les premières décisions et actions du conseil.

²⁴⁵ Samuel Morse, un peintre américain célèbre, ennuyé par l'adhésion puritaine à la tradition des portraits. McLanathan, *op. cit.*, p. 92, a inventé la télégraphie et l'a présenté en 1844. À la suite du phonautographe d'Édouard-Léon Scott de Martinville (1817-1879), le premier instrument pour enregistrer la parole, Thomas Edison (1847-1931) a inventé le phonographe en 1876. Et plus tard l'a vendu à la compagnie A.B. Dick, qui a créé le mimographe en 1887 d'après la technologie d'Edison. Voir A. J. Millard, *America on Record: A History of Recorded Sound* (New York : Cambridge University Press, 1995). La même année, Alexander Graham Bell (1847-1922) a présenté le téléphone à l'Exposition internationale du centenaire à Philadelphie. Vingt ans plus tard, Guglielmo Marconi (1874-1937) a inventé la radio, ou « télégraphe sans fil ». La télévision avait des stations dédiées vers le milieu des années 30. Ainsi, les images et les idées ont été portées au public avec de nouveaux moyens étonnants. Voir E.J. Hobsbawm, *the Age of Extremes : A History of the World, 1914-1991*. (New York : Pantheon Books, 1994) p 193).

6.2.3 L'établissement des priorités et des procédures à la *National Gallery of Art*, de 1938 à 1941

Alors qu'elle était devenue une institution fédérale officielle, la NGA fonctionnait comme une entreprise privée. Elle existait comme une entité quasi indépendante de l'Institut Smithsonian, mais est tombée sous l'égide de son influence. Il s'agissait d'hommes d'affaires riches, habituellement les donateurs potentiels ainsi que la famille et les amis de Mellon qui définissaient le cadre de travail. Élu par le Conseil des régents du Smithsonian, le conseil d'administration [*Board of Trustees*] se composait du juge en chef de la Cour suprême du secrétaire d'État, du secrétaire de la trésorerie des États-Unis, du secrétaire de l'Institution Smithsonian et de cinq membres généraux.²⁴⁶ (Rapport annuel, 1939b, p. 4) Conformément aux traditions des galeries privées anglaises, le conseil d'administration de la NGA était népotiste et politique, composé d'aristocrates américains. Les cinq premiers administrateurs étaient Andrew W. Mellon, le fondateur, remplacé par son fils, Paul Mellon (1907-1999) après sa mort en août 1937, président ; David K. E. Bruce (1898-1977), beau-fils de Andrew Mellon, vice-président ; Duncan Phillips (1886-1966), fondateur de la Phillips Collection ; Donald D. Shepard, avocat de Mellon (1994), secrétaire et trésorier ; et S. Parker Gilbert (1892-1938), financier, remplacé après sa mort en février 1938 par F. Lamot Belin (1881-1961), diplomate. David Finley²⁴⁷, ancien avocat et secrétaire d'Andrew Mellon, a servi en tant que premier directeur. (*Ibid.*, p. 27)

²⁴⁶ Pour être claire et pour gagner de la place, je fais référence aux Rapports annuels dans les citations comme « Rapport annuel » avec son année de publication.

²⁴⁷ Employé comme secrétaire de M. Mellon, avant la création du musée, il a eu une grande influence sur le choix des œuvres que Mellon a achetées pour sa collection, « en expurgeant les martyres, les crucifixions et, bien sûr, les nus qu'il savait offenseraient, » selon les valeurs puritaines persistantes. Voir Paul Richard, *His Master's Voice*, (Washington, D.C. : 2006) . Mais dès qu'il fut nommé directeur, son biographe insiste, Finley n'a eu que très peu d'influence sur l'art. Voir David A. Doheny, *David Finley: Quiet Force for America's Arts* (Washington, D.C. : National Trust for Historic Preservation ; Distributed by the University of Virginia Press, 2006). Au contraire, même si cela veut

Aucun de ces hommes n'avait une expertise ni une formation particulière dans l'art ou les musées. Le premier conservateur en chef n'a été embauché qu'en 1939, et le registraire en 1941. C'est pourquoi l'expertise collective du conseil se concentre sur les aspects juridique et pécuniaire. En suivant de telles priorités, pendant des décennies, seuls trois comités permanents constituaient le conseil de la NGA : le comité exécutif, le comité des finances et le comité des acquisitions. De plus, les membres du comité des acquisitions étaient les mêmes que ceux du conseil à l'époque, et les œuvres d'art de la collection muséale étaient notées dans le rapport annuel comme les « assets », leur valeur financière indiquée à côté. (National Gallery of Art, 1940)

L'habitude d'écrire un rapport annuel, qui visait à justifier les dépenses auprès des politiciens et des hommes d'affaires, a rapidement évolué pour apporter une justification et une quantification des travaux. Dans les premiers rapports annuels, le lecteur pouvait remarquer d'emblée l'importance donnée à la priorisation de la gestion et de la structure de l'organisation suivie de l'utilisation des fonds fédéraux et de la fréquentation. L'art est clairement considéré comme un actif financier dès le début. Chaque œuvre, énumérée minutieusement par artiste et par titre, est mentionnée principalement avec sa valeur financière. Les prêts et les emprunts sont répertoriés avant même les rapports sur le travail de conservation. Il est clair que l'importance des œuvres réside dans leur capacité à être une responsabilité financière et leur preuve d'un service national.

Au-delà de cette concentration sur les revenus et les atouts, les premiers rapports départementaux et programmatiques sont rigoureusement quantifiés ainsi. Par exemple, le rapport de conservation en 1941 précise que :

dire que Finley cédait le choix d'accessions à un autre, Finley et ses collègues au conseil ont eu beaucoup d'influence sur les collections.

During the year, 619 works of art were submitted to the acquisitions committee with recommendations as to the acceptability for the collection of the National Gallery ; 16 visits were made to private collection by various members of the staff in connection with offers of gift or loan ; expert opinion on 61 works of art was given verbally to various members of the public ; and 101 letters were written to persons asking for historical data or other information regarding works of art in their possession. (Rapport annuel, 1941, p 41)

De la même manière, le Bureau d'éducation a rédigé un rapport décrivant 2 882 individus guidés et 2 480 personnes assistées. (*Ibid.* p 42) Le rapport de la bibliothèque affirme simplement : « Books and catalogs to the number of 162 were presented to the Gallery ; 196 publication were acquired through exchange ; and 51 books were purchased. » (*Ibid.*) Le département photographique, nouvellement établi, rapporte : « 6 356 prints have been made by the photographic laboratory...Lantern slides made for use in connection with free public lectures in the Gallery numbered 341. » (*Ibid.*) Même si les rapports sont devenus plus narratifs au fil du temps, cette norme du recensement – présente dès le début et qui perdure – liste chaque année de façon détaillée les donateurs, les acquisitions, la fréquentation, etc. pour le conseil et le gouvernement.

De cette approche, nous percevons deux éléments : le modèle d'affaires qui souligne les résultats nets est prédominant, le projet encyclopédique muséal de l'époque victorienne est presque toujours en vigueur. La quantification, la tabulation et le calcul sont devenus des tâches irréductibles du musée. Le travail de tous les départements consiste à produire des quantités. Pour justifier les fonds fédéraux, la quantification présente l'analyse des coûts-avantages pour les hommes d'affaires et les politiciens du conseil d'administration. Toutefois, l'approche taxonomique et logique convient également au modèle d'expertise qui vise à identifier et recenser les œuvres d'art d'une manière fondamentale. Les deux réacteurs de la quantification et de l'identification imprégneront le tissu interstitiel qui compose les rapports pour les

années à venir. Par ailleurs, la quantification et l'identification avaient déjà commencé à influencer sur la nature des pratiques de documentation au sein du musée, non seulement pour les œuvres d'art, mais aussi pour les livres, les photographies et, comme nous l'avons vu, par le biais des rapports de l'éducation, des programmes qui corroborent l'art. L'expertise juridique et d'affaires des membres du conseil s'est reflétée dans les premiers efforts à documenter et communiquer la collection au public (*Le Publications Fund*) ainsi que dans le système d'inventaire et de catalogage qui vient directement des premiers politiques et qui est resté largement en place jusque dans les années 1980.

6.2.3.1 *Le Publications Fund* – le service national par rapport aux reproductions mécaniques

Un des premiers efforts majeurs du conseil d'administration à la NGA, après avoir organisé le musée et avant son ouverture au public, portait sur l'importance du service national par le biais de la capacité de la technologie. La création d'un fonds pour les publications a été le premier mandat du conseil d'administration :

[T]he purpose of which is to ensure that catalogs, handbooks, color reproductions, postcards, and similar material, of the highest quality but at moderate cost, shall be available to the public for educational and study purposes when the Gallery is opened. (National Gallery of Art, 1940, p. 35, désormais le Rapport annuel)

La fiducie de bienfaisance de M. Mellon a accordé encore plus de fonds pour ces « publications » et l'intention n'était pas *a priori* de générer des revenus. (*Ibid.*, p. 36-37) Au contraire, le fonds était destiné à faire de la publicité des collections de la NGA et les reproductions aux premières années se circulaient en tant qu'une sorte d'exposition itinérante. (Rapport annuel, 1944, p 32)

Comme partie du *Publications Fund*, un catalogue illustré des collections, y compris des « brief biographies of all the artists, descriptions of the works of art, and notes indicating the date or approximate date of the paintings and sculpture with such factual information as may be of interest to the student, » (Rapport annuel, 1941, p. 38) est devenu une priorité pour les conservateurs. Bien que certains, dans la perspective muséologique d'aujourd'hui, puisse être tentés d'associer les efforts de vente des catalogues et des cartes postales à la publicité, ces projets ont été des tentatives sincères à disséminer partout via la reproduction mécanique les images de la collection de la NGA par respect pour la mission de service national. L'information associée à ces images était intégrale, mais brève et, d'abord, secondaire. La nature prioritaire de ces publications était visuelle.

De temps en temps, pendant l'histoire institutionnelle, cette nature n'était pas si claire. Même si la production et la mise à jour d'un catalogue de la collection demeuraient des priorités institutionnelles constantes tout au long de son histoire, l'idée de produire des affiches et des cartes postales pour communiquer les collections se banalisait. Le *Publications Fund* visait clairement à stimuler la diffusion des images de ce qui constituait la collection nationale ; la production de catalogues et d'articles a éclipsé cet objectif dès le départ. Jusqu'en 1948, on a donné au *Publication Fund* (autrement dit, à la diffusion d'images de la collection) la plus importante priorité dans le Rapport annuel, situé immédiatement après les informations obligatoires concernant les crédits et la fréquentation. Alors que les ventes de cartes postales, d'affiches et de catalogues illustrés progressaient bien, depuis l'ouverture de la NGA, les rapports sur le *Publications Fund* dans le Rapport annuel se sont étoffés par l'insertion de textes écrits (dans l'autre sens de « publications ») par le personnel de la NGA – les articles contribués à des revues, des livres et même des brochures

d'information²⁴⁸ – même si ces textes ne ciblaient pas la collection. Ce n'est qu'en 1964 que les articles ont été séparés des publications souvenirs et photographiques sous le mandat du *Publications Fund*.

La différence entre l'idée initiale du *Publications Fund* et la pratique résultant de celui-ci est un produit du modèle muséal américain pour donner de l'importance aux politiciens et hommes d'affaires riches « hobbying at art », comme dit Coleman, au sein de l'administration du musée. La technologie était certainement présente pour diffuser à peu de frais des photographies des grandes œuvres d'art recueillies par Mellon. Afin de surmonter les obstacles pour être un musée national dans un vaste territoire géographique, le conseil d'administration a jugé bon de servir la nation entière avec des reproductions mécaniques de la collection.²⁴⁹ Et dans la mesure où ces reproductions servaient à justifier les crédits fédéraux pour servir la nation, cette idée doit paraître une méthode tout à fait raisonnable au Conseil. Toutefois, cette idée a dû être comme un anathème pour les curateurs qui rejoignirent l'équipe bien après l'établissement du *Fund*. Tout comme l'effort de Peale à utiliser le système Linnéen a été trouvé risible par d'autres experts, le *Publications Fund* a dû paraître une corruption de la raison d'être d'une collection d'art.

Comme beaucoup des conservateurs qui émergeaient dans cette période de professionnalisation intense des musées, John Walker, le premier conservateur en chef de la NGA, a été recruté en 1939 grâce à ses relations sociales avec la famille

²⁴⁸ Cela était particulièrement vrai après que Huntington Cairns se soit joint à la NGA comme avocat général, secrétaire et trésorier. La même année, le rapport sur « Publications » s'est radicalement étoffé, avec des textes juridiques et philosophiques rédigés par M. Cairns.

²⁴⁹ C'était une ancienne idée selon laquelle les États-Unis devaient se satisfaire des copies des grandes œuvres d'art (assez similaires aux originaux) pour encourager la familiarité avec les beaux-arts. Toutefois, les connaisseurs de l'art ont toujours rejeté l'idée qu'une copie pouvait remplacer une œuvre d'art authentique. Voir John Walker, *National Gallery of Art, Washington, D.C* (New York : H.N. Abrams, 1963), p. 16.

Mellon (Dictionary of Art Historians, 2000) et en « reference to his training and his academic competence ». (McClellan, 2008, p. 171 en citant Paul Sachs) Walker est diplômé de l'Université Harvard où il a suivi les cours muséaux de Paul Sachs²⁵⁰ (1878-1965) qui était chargé de la formation d'une génération de conservateurs américains très influents. Walker a également étudié avec Bernard Berenson²⁵¹ (1865-1959) en Italie en consolidant davantage ses compétences d'expertise artistique. L'accent mis sur la qualité de l'érudition et l'expertise (*Ibid.* McClellan) soulignerait forcément la perception de l'art comme un geste moral, ainsi une expérience quasi religieuse. (Stankiewicz, 1984, *passim*)

Selon le modèle des connaisseurs (venant des traditions des galeries privées anglaises), les conservateurs croyaient qu'une œuvre d'art a tenu un grand témoignage de sa propre création et de son créateur qui pourrait être perçu avec suffisamment d'étude. (Conn, 1998, p. 4) Le soulignement de l'érudition dans l'art renforcerait l'accent sur l'authenticité et l'unicité d'une œuvre d'art, liées à sa

²⁵⁰ Homme qui a créé un des premiers cours sur la muséologie aux États-Unis. Collectionneur et donateur d'art (au musée Fogg de Harvard), Sachs a été recruté par un collègue comme directeur associé du musée Fogg, même si sa formation et ses expériences professionnelles étaient en tant que financier à la banque de son père très connu, Goldman-Sachs. Pour le préparer à ses nouvelles fonctions au musée, Sachs a développé un cours sur la conservation [*curatorship*] muséale, « Fine Arts 15a : Museum Work and Museum Problems. » [Le travail et les dilemmes des musées]. Le cours mettait l'accent sur l'expertise (le « connoisseurship ») en évitant les aspects moins érudits et plus ordinaires du travail muséal et pour éviter un soupçon d'enseignement professionnel ou technique. Grâce à la réputation de Harvard et à ses relations avec les collectionneurs d'art, Sachs a recommandé une douzaine de ses étudiants pour les postes de conservateur dans les musées les plus prestigieux sur l'ensemble du continent. Il a donc renforcé l'influence de son style de muséologie et de méthodologie. Voir Andrew McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao* (Berkeley, CA : University of California Press, 2008), p. 172 ; et « Sachs, Paul J[oseph], » *Dictionary of Art Historians*, (www.dictionaryofarthistorians.org, 2000d).

²⁵¹ Historien de l'art influent et connaisseur de l'art de la renaissance italienne, Berenson a développé une méthode d'étude des œuvres d'art qu'il a appelée « scientifique connoisseurship ». Plus tard, il est révélé comme un collaborateur de Joseph Duveen (1869-1939) un marchand d'art britannique sans scrupules auprès duquel M. Mellon a acheté la plupart de sa collection. Berenson et Duveen ont comploté pour donner des attributions plus favorables aux peintures. Voir *Berenson, Bernard, né Bernhard Valvrojenski*, (2000a) dans le *Dictionary of Art Historians*, www.dictionaryofarthistorians.org et Cohen, *op. cit.*

présence physique et la matérialité. La substitution ou la représentation dans les images corrompt l'authenticité et donc la signifiante de l'œuvre. Ainsi, c'est l'authenticité et l'originalité qui induisent une réponse révérencielle, et cet effet culturel ne peut pas être ressenti par des reproductions mécaniques ni par une description d'un œuvre.

C'est peut-être pour cette raison que l'établissement du *Publications Fund* en tant que priorité prévu par ledit fonds, est rapidement éclipsé par les textes savants, produits (au début) essentiellement par les conservateurs. Au sein de la NGA elle-même, où les visiteurs pouvaient voir les œuvres d'art en personne, les « Publications », c'est-à-dire les « imprimassions », des affiches et des cartes postales générées par le *Publications Fund* ont été placées dans les « Information Rooms » jusqu'en 1975.²⁵² Entre temps, le rapport sur le *Publications Fund* est devenu un petit paragraphe dans le rapport du trésorier, distinct de la vente de publications (recettes de boutique de cadeaux). L'ambition de diffuser les images de la collection à la nation a été éclipsée par la diffusion d'information. Pourtant, la capacité des technologies émergentes pour diffuser des idées et des images a augmenté. La NGA restera à l'avant-garde de ces technologies à certains égards, mais la conceptualisation de quelle information est partagée et par qui défiera le musée.

Bien que le *Publications Fund* parte d'un bon principe, à savoir de rendre service à la nation en mettant à sa disposition des images et des informations sur les collections, il était mal perçu des conservateurs. La production de cartes postales s'apparentait à une fonction publique, tout simplement. En plus d'émettre des critiques au sujet de la

²⁵² Ces Salles d'informations allaient devenir la boutique du musée, qui était dédiée aux catalogues et reproductions en couleurs jusqu'en 1993, date à laquelle le conseil a voté pour que la boutique de « ventes de la galerie » puisse vendre des marchandises autres que des cartes postales et des photographies, y compris les reproductions de sculptures et des bijoux. Toutefois, le conseil a continué à souligner que les livres et les reproductions en couleurs étaient toujours l'objectif principal (Rapport annuel 1993, p. 56, voir aussi les rapports des années 1943, 1975).

reproduction d'images, les conservateurs ont vu leur métier se professionnaliser dans les années 1930 et l'érudition être mise en valeur. C'est ainsi que le travail des conservateurs s'est concentré sur l'acquisition et la recherche des œuvres d'art. L'histoire de l'art, incluant ses conservateurs, s'apparente à la comparaison d'une multitude de spécimens scientifiques dont il faut comprendre les changements subtils dans la morphologie biologique. La contemplation de styles et de mouvements a conduit à une meilleure compréhension de l'art, mais a laissé principalement le travail de sensibilisation et de médiation publique aux enseignants (guides) et aux éducateurs. (McClellan, 2008, p. 171) Les conservateurs se préoccupaient du travail interne, les éducateurs, du travail externe.²⁵³

Sous les auspices du service démocratique, l'idée de servir une nation en diffusant l'information de masse par l'intermédiaire de reproductions de l'image est rapidement dépassée par les programmes d'éducation. La NGA créa des programmes d'éducation

²⁵³ Menant à l'établissement de la NGA, pendant les années 1930, les États-Unis ont connu aussi une croissance dans le domaine d'« *art education* ». Cette notion, selon les Américains, diffère de l'éducation ou de la formation artistique. Elle est liée aux débats des années 1870 quand le Met et le MFA se sont constitué chacun un modèle d'instruction, soit l'éducation sur l'art, soit l'éducation à travers l'art. L'éducation *sur* l'art, d'après le modèle dominant du Met, a suivi les notions des connaisseurs et des historiens de l'art. L'éducation *à travers* l'art était une fonction de la démocratisation des musées, ou « how they may help to give all a share in the life of the imagination. » Benjamin Ives Gilman (1852-1933), directeur du MFA de 1893 à 1925, cité par McClellan, *op. cit.*, p. 169. Même si le modèle utilitaire des musées est devenu démodé, l'idée d'« *art education* », qui est loin du concept du connaisseur, a persisté. Les débats ont continué pendant les années 1930. Les promoteurs réels d'un musée populiste, en opposition à leurs formes actuelles élitistes, étaient John Cotton Dana, Theodore Low et Phillip Youtz (McClellan, *op. cit.* 1995, p. 170-4) parmi d'autres, qui tous professaient l'insignifiance de l'art sans un contexte *social*. En opposition directe au modèle d'érudition des conservateurs où l'œuvre d'art est le fondement et le point de départ, les sentiments les plus radicaux de l'éducation muséale ont adopté la notion selon laquelle « le public est le point de départ, pas les collections » (*Ibid.*, p. 174, n. 71, en citant Youtz). Bien que ces protestations aient eu un impact mineur sur l'exposition dans les musées afin d'améliorer l'expérience publique (*Ibid.*), il n'y avait aucun autre modèle clairement viable pour les musées d'art, uniquement l'insatisfaction générale envers le modèle actuel qui a favorisé les gens riches avec des goûts dispendieux et des éducations chères et qui a placé l'expertise des conservateurs en relation avec ceux-ci. En l'absence de modèle alternatif, les musées américains ont adopté des missions de service qui sont généralement démocratiques et des pratiques qui ont tenté d'éduquer le public, mais qu'ils ont encore notamment dédié à la génération de l'appréciation de l'art (*Ibid.*) à travers le modèle établi par les connaisseurs.

divers pour attirer et servir un public national afin d'améliorer la compréhension des œuvres d'art, mais ces activités pendant une longue période ont été secondaires par rapport au travail d'édition de textes et de recherche sur la collection.

En 1959, un système automatisé de tour, LecTour, est introduit (Rapport annuel, 1959), inaugurant une nouvelle ère pour l'utilisation des technologies au service de la diffusion d'information au public. En 1961, « The Extension Service »²⁵⁴ a été séparé du Bureau de l'éducation et placé sous la supervision d'un conservateur. Ce service diffuse au public les expositions itinérantes, les films [promotionnels] muséaux, et les trousseaux de diapositives pour les présentations éducatives. (Rapport annuel, 1961, p. 201) Pendant la décennie suivante, le Service de diffusion s'est vivement intéressé à la manière dont la technologie audiovisuelle pouvait poursuivre les objectifs d'extension du service de la NGA à l'échelle nationale. Ayant déjà commencé des présentations automatisées (1944) et des émissions éducatives pour la radio et la télévision (1955), la NGA s'est aussi établie comme un « early adopter » [utilisateur précoce ou pionnier] des technologies de la communication.²⁵⁵ En 1972, l'*Extension Service* change d'appellation pour « National Programs » qui est plus explicite (Rapport annuel, 1972), et un nouveau département – le Service d'information d'art – émet pour la première fois un rapport sur les salles d'information (pour les reproductions du *Publications Fund*). Tandis que l'idée initiale de ces fonds de publications originaux était abandonnée, l'adhésion au service national progressait. En conséquence, les informations sur la collection sont restées le terrain des

²⁵⁴ En anglais, *Extension Service*, c'est-à-dire Programmes pour l'expansion de service national.

²⁵⁵ Le musée a installé son propre studio de son pour faire des vidéos et des enregistrements sonores (1960), a mis en œuvre l'*Acoustiguide* (1967), a exploité la télévision pour l'éducation artistique (1974), a ajouté un spécialiste de l'AV (1976) et a lancé la documentation vidéo des expositions temporaires pour « fournir une trace permanente de l'installation et l'expérience du visiteur ». (1982, p 51)

conservateurs, les publications, le domaine des éducateurs. La technologie est devenue un outil pour la communication et la diffusion.

Tandis que la technologie de l'information et de la communication évoluait, la NGA l'a exploitée de diverses façons – comme un moyen pour mieux communiquer avec le public et pour accomplir plus efficacement ses tâches traditionnelles. Le musée a défini sa mission de service public par rapport à la technologie. La capacité de répondre aux exigences d'une galerie d'art vraiment nationale aux États-Unis a toujours dépendu des TIC. Celles-ci ont émergé juste avant la création du musée, permettant ainsi son existence, sa mission et sa portée. Alors que ces technologies ont permis une plus grande portée pour l'éducation et les programmes nationaux que celle des musées homologues, la nature et la provenance des informations communiquées sont les sujets principaux de cette étude. Alors même que les TIC facilitaient une plus large diffusion, la préoccupation de la NGA restait centrée sur les œuvres d'art matériels, leur présence et leur valeur unique. Le modèle du passé, combiné avec les modèles d'affaires qui soulignaient les statistiques et le rapportage, a continué de dicter la structure interne de l'information produite et documentée ainsi que la façon dont le musée éduquait le public.

6.2.3.2 Les premières politiques et procédures – la documentation au service de la valeur financière

Au moment où le *Publications Fund* est établi en 1938, le conseil d'administration a mis en place les premières politiques liées à la reproduction des œuvres, leur usage, leur exposition et le soin de la collection. (Rapport annuel, 1938, p. 29) Le conseil a ordonné au trésorier, sous le contrôle et l'approbation du comité des finances, d'établir un système de comptabilité approprié, y compris des dispositions pour la

tenue des livres nécessaires et dossiers, afin que les œuvres d'art et la propriété en général du conseil, désormais sous le contrôle de la commission, puissent être correctement enregistrées, (*Ibid.*) Ainsi est né l'inventaire annuel sous le contrôle du trésorier, une pratique qui continue de nos jours, et dont la justification pour la documentation est essentielle au musée. Le système suivait attentivement le système de documentation et d'inventaire déjà établi par Finley pour Mellon.

Les documents qui existaient dans les archives de la NGA attestant des premières actions du conseil était le document titré « *Numbering of Works of Art in the National Collection* » (1939a) et celui de « *Registrar's Procedure, A Guide* ». (1942a) Le premier document visait à soutenir le travail du *Publications Fund* par la facilitation de l'inventaire des photographies, des reproductions des œuvres d'art, et aussi les rapports de vente de celles-ci. Même si les nombres facilitaient l'identification des œuvres pour l'ensemble des départements, leur première fonction était pour le travail du *Publications Fund* et ses « Information Rooms », et non pour la documentation, l'enregistrement ou l'inventaire des œuvres dans la collection. En 1941, la NGA a inauguré son propre Département de photographie en prenant près de 6500 photographies au cours de sa première année. (Rapport annuel, 1941) L'influence de John Walker sur ce document-là n'est pas claire, même s'il l'a lu et approuvé après son affectation au musée. Le document confirme que ce système est identique à celui du Louvre et « de Londres ». Toutefois, il est certain que les méthodes de numérotation des œuvres étaient adaptées à la NGA pour répondre aux décisions et désirs du conseil. Ce système perdurera à la NGA jusqu'en 1984.

Le deuxième document ne possède pas de date exacte, mais la première page spécifie que le document est devenu « obsolète » en juillet 1944. Il est donc probable que la date du document provienne des actions du conseil en 1938. Il n'est pas clair si Walker, en tant que conservateur, a contribué à sa création. En revanche, il est

évident que le registraire était déjà employé à l'époque de sa création si l'on se fie à une autre date (celle du 19 mai 1942) inscrite dans le document. (National Gallery of Art, 1942a, p. 14) Les « Registrars Procedures » établissaient le rôle du registraire au musée, qui était historiquement responsable de la documentation de la possession, la localisation et la condition des œuvres. De plus, il conservait le dossier principal qui contenait généralement tous les faits connus d'une œuvre : son créateur, son titre, sa date de création, sa taille, sa provenance, son histoire d'exposition et une bibliographie des livres et des catalogues qui mentionnent l'œuvre. (Appendice M) Ces informations qui recensaient un grand nombre de données – la liste s'allonge au fur et à mesure de la vie d'une œuvre – en formaient l'archive essentielle. Ainsi, le document traitait de l'administration des prêts et des emprunts des œuvres d'art. Les trois premières sections (de quatre sections, avec une cinquième titrée « *Other Duties of the Registrar* » [fonctions diverses]) donnaient les détails de la gestion de l'expédition et de la réception des œuvres d'art. Le but de ce document semblait être *a priori* la protection juridique des possessions du musée. La quatrième section décrivait le système de catalogage des œuvres de la collection, qui suivait le but des méthodes de Finley mais qui reposait sur le modèle bibliothécaire en utilisant quatre fiches d'index pour localiser une œuvre. La NGA ainsi catégorisait les œuvres de la collection par l'emplacement actuel de l'œuvre (fiche de localisation), le nombre selon le document ci-dessus attribué au moment de l'accession (fiche d'accession, qui contient aussi les « basic information »²⁵⁶ [*Ibid.*, p. 13]), le nom de l'artiste (fiche d'artiste) et la « source » qui précisait le « donateur » ou le vendeur (fiche de source). D'autres fiches étaient utilisées dans le cas d'un prêt temporaire et dans le cas de la réception d'une œuvre pour « examen par un expert », un service offert au public. Enfin, la cinquième section concernait le travail quotidien ou régulier du registraire.

²⁵⁶ Sur la page 3 du même document, ces informations donnent « la définition complète d'un objet », par exemple « nom [de l'artiste on doit présumer], titre, description, etc. ». Voir National Gallery of Art, *Registrar's Procedure, A Guide*, (Washington, D.C. : National Gallery of Art, 1942a), p. 3.

D'ailleurs, ce document ordonnait que chaque œuvre d'art qui entrait dans le bâtiment doive être photographiée (*Ibid.*, p. 9) et examinée pour déterminer sa condition. (*Ibid.*, pp. 4-5) Ainsi, au bureau du registraire, la plupart de la documentation était effectuée en fonction du catalogage et de l'indexation de l'information des œuvres. La documentation était l'information rassemblée sur ces petites fiches. La photographie, comme forme de documentation, était gardée séparément.

La note marginale sur le document indiquant qu'il était déjà « obsolète » en 1944 voulait sûrement dire que le document avait été mis à jour après la date inscrite. Il était rare d'abandonner complètement une politique. D'autres notes dans la marge soutenaient cette idée, comme celle sur la page dix qui émettait une directive pour changer l'emplacement d'une sous-section. (*Ibid.*, p 10) En outre, l'année 1944 était pleinement affectée par la Deuxième Guerre mondiale. Le travail du musée était réduit pour conserver les ressources pendant la guerre, même s'il était clair que la volonté de l'administration était de garder les portes ouvertes pour que le musée serve de sanctuaire au public et aux soldats. L'année précédente, le *American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*, dit les « Monuments Men », était créé par le général Eisenhower pour récupérer les trésors d'art volés par les nazis pendant leur pillage en Europe. Plusieurs employés de la NGA ont participé à cette opération, et le musée a hébergé le siège des opérations internationales. En fait, Finley et Walker ont tous les deux servi en tant que *Monuments Men*. (Rapport annuel, 1944) Il est probable que l'intégration du travail militaire a influé sur les pratiques du musée, en particulier dans le domaine de la documentation – les armées sont connues pour leur exactitude dans la gestion des actifs. Soit l'armée avait ses propres standards de documentation d'œuvres d'art perdues ou trouvées qu'il fallait suivre, soit au contraire, l'armée a dû suivre l'expertise des employés muséaux et leurs pratiques documentaires récemment

établies. Quoi qu'il en soit, il n'y pas de preuve entre les pratiques écrites du début du musée et les pratiques écrites ultérieures.

D'ailleurs, pendant la même année de la fondation des *Monuments Men*, le gouvernement américain a donné au musée une collection de plus de dix-huit mille aquarelles, surnommé l'*American Index of Design*. (Rapport annuel, 1943) Les aquarelles elles-mêmes sont des documentations visuelles des arts décoratifs américains historiques. Cette archive est produite entre 1936 et 1942 sous l'égide du *Works Progress Administration*.²⁵⁷ Cette collection a toujours été gardée séparément des peintures, des sculptures et des arts décoratifs, même de nos jours. Ce nouveau style de documentation importé au musée est indétectable dans les pratiques du bureau de registraire quand on compare les peintures acquises avant la guerre et celles acquises après. Au cours des années, le musée a beaucoup évolué tout comme la technologie, mais pas les procédures de documentation.

Ces premières actions et politiques du conseil démontrent que les expertises juridiques et pécuniaires étaient prioritaires. C'est pourquoi les formations sur les particularités de l'art et surtout de la muséologie – même s'il s'agissait d'un domaine émergent – étaient largement absentes des premières décisions. La combinaison d'une prédominance des aspects juridique et financier et d'un manque d'expertise sur l'art ou sur les musées nécessitait une direction initiale du musée en soulignant : 1) le service national 2) les premières pratiques internes qui peuvent être mesurées par les statistiques.

²⁵⁷ Une agence encadrée dans le *New Deal* de Roosevelt pour reconstruire l'économie après la Grande Dépression.

6.2.4 « Automatisation » à la *National Gallery of Art* – les décennies 1960 et 1970

Les pratiques établies au début de l'institution sont, dans l'ensemble, restées en vigueur jusqu'aux années 1980. Pendant le reste des années 1940, les accessions à la collection continuent d'être « registrées » (selon les termes dans le Rapport annuel de 1947). Les années 1950 sont calmes et davantage tournées vers l'accroissement du personnel, après les années de guerre, vers la création et la précision des méthodes de travail du musée. En 1956, Finley s'est retiré et a été remplacé par son conservateur en chef, Walker, qui se préoccupait des activités de restauration d'art. Parmi les documents historiques, les seules modifications à la pratique documentaire apparaissent sur la fiche NGA-27, la « fiche d'accession », qui a été mise à jour en 1956, la même année où Walker est devenu directeur, et à nouveau en 1965. Les changements en général étaient toujours mineurs, essentiellement pour clarifier le type d'information visé pour chaque section de la fiche. Le document était simplement mis à jour. S'il y avait de grands changements dans les procédures de documentation, ils n'étaient pas inscrits à l'histoire organisationnelle et ils ne sont pas évidents avant 1984 quand apparaît un nouveau guide pour les registraires. Ce dernier était le résultat de l'automatisation et de l'informatisation en cours à la NGA.

Les années 1960 étaient stables et fructueuses pour le musée. L'administration était presque inchangée depuis les premières années. Les pratiques et les méthodes de travail continuèrent jusqu'à la seconde moitié de la décennie pendant laquelle la technologie électronique a commencé à faire son entrée au musée dans le cadre des grands changements des années avenir. Les années 1970 ont commencé par une sorte de « relève de la garde ». La retraite de Walker en 1969 a été suivie d'un changement de priorités. J. Carter Brown (1934-2002) avait été l'assistant personnel de Walker depuis 1961. Fils d'un collègue de Walker pendant ses années à Harvard, Brown était également un étudiant de Bernard Berenson en Italie. Bien qu'il ait poursuivi un

doctorat en histoire de l'art, Brown possédait aussi une maîtrise en administration des affaires de Harvard.²⁵⁸ Sa formation constituait un atout pour le bon fonctionnement et l'efficacité recherchés par le premier conseil d'administration. Alors que Walker n'a amené que des changements mineurs aux priorités instituées par Finley (selon les vœux de M. Mellon), Brown a porté des changements visibles au musée. Tandis que Walker avait gardé la perspective de Paul Sachs (1878-1965) et de Bernard Berenson dans la mesure où ils croyaient que le succès du musée résidait dans la qualité des œuvres de la collection, Brown a cherché à augmenter la popularité et la fréquentation du musée (2000b), inaugurant l'ère de l'exposition *Blockbuster*.

À partir de sa première année en tant que directeur, Brown décide de refondre le design du Rapport annuel en profondeur. Les changements de disposition reflètent un brassage et un remaniement de la structure organisationnelle. Alors que précédemment les rapports d'activité d'accessions et des conservateurs avaient toujours introduit l'ensemble des rapports, leur priorité est finalement cédée aux « National Programs ». Cette portée nationale inclut également une augmentation du prêt d'œuvres et des expositions itinérantes. Au milieu de la décennie, les rapports des conservateurs sont rétrogradés aux « Other Activities ». (Rapport annuel, 1976, p. 57)

Brown, formé en tant qu'administrateur et historien de l'art, semblait incarner deux aptitudes complémentaires pour diriger un musée. Toutefois, sa perspective (discernable dans les rapports annuels et les autres documents institutionnels) n'était pas toujours claire. D'un côté, il défendait l'importance de l'histoire de l'art par rapport à l'éducation ; de l'autre, il soulignait les Programmes nationaux et diminuait

²⁵⁸ En 1908, Harvard a établi le deuxième programme de MBA, un domaine d'étude qui est né aux États-Unis dans la dernière partie du 19^e siècle quand l'industrialisation du pays a demandé des approches plus scientifiques à la gestion, en particulier la stratégie, le marketing, la finance et les ressources humaines. Voir Andreas Kaplan, « European Management and European Business Schools: Insights From the History of Business Schools ». *EMJ European Management Journal*, 32, no. 4, (2014), p. 529-534.

le rôle des conservateurs dans les rapports annuels. Sa formation en stratégie, marketing et finance influait sur l'efficacité du travail et s'avérait également cruciale pour l'administration dans le cadre de la construction d'un nouveau bâtiment qui a commencé en 1971. En même temps, il soulignait l'importance de l'établissement de CASVA, le « Center for the Advanced Study of the Visual Arts », un institut adjoint dédié à l'approfondissement de l'histoire de l'art. De l'extérieur, il semblait que le musée était effectivement divisé en deux : d'une part, les expositions, les programmes nationaux et le service à la nation retenus dans le musée et, d'autre part, le travail des conservateurs séparé et caché dans le nouveau centre de recherche. En fait, ce n'était pas tout à fait le cas : les conservateurs du musée continuaient de travailler dans le musée tandis que CASVA donnait des bourses aux académies pour faire de la recherche sur l'art. Quant au bureau du registraire, il était « the nerve-center of any active art museum's operation ». (Rapport annuel, 1972, p. 13) Toutefois, pour les employés (anciens et actuels), CASVA semblait toujours séparé et le travail de ses chercheurs était rarement lié aux collections.²⁵⁹

L'administration de Brown, axée sur la popularité ainsi que sur la quantification et la mesure de l'activité, était en phase avec les grands changements liés aux ordinateurs et leur essor pour usage institutionnel. L'informatisation de toutes sortes d'information et données dans le musée était invariablement appelée à l'époque « automatisation ». Le premier usage du mot est apparu en 1973 en rapport aux collections.

Automation at the National Gallery of Art has been viewed as a possible means for the more efficient handling of records of art objects, photographs, and books. It would allow records to be quickly classified and sorted under numerous headings, and for specialized catalogs to be produced. The major thrust of the year's activities was in the investigation of types and costs of

²⁵⁹ En fait, CASVA est une institution liée à la NGA, mais sa mission de recherche sur les arts visuels est indépendant des collections de la NGA.

varied systems of automation and their applicability within the National Gallery. In order to demonstrate computer applications at the Gallery, a project was begun involving the core of the sculpture collection. The Registrar's cards describing the sculpture were processed through computer facilities at the Museum of Modern Art and SUNY at Stony Brook, New York. A similar project was initiated involving records of the Gallery's early Italian paintings. (Rapport annuel, 1972, p. 73)

Déjà en 1971, Brown indiquait que le musée faisait partie du *Museum Computer Network* (Rapport annuel, 1971), un réseau de musées à New York qui a commencé à utiliser un des « first delivered mainframes, the [IBM] 360 » (Rosen, 2011 en citant le premier directeur de MCN, Everett Ellin) en 1967 grâce à une subvention initiale du Conseil de New York sur les arts. En 1971, le MCN s'est incorporé comme organisation sans but lucratif et la NGA y a adhéré. Juste après, en 1972, le musée a participé à une conférence pour établir une bibliographie informatisée de la littérature de l'histoire de l'art. (Rapport annuel, 1972) Même si en 1972 il était le « centre névralgique », en 1975, le Rapport annuel donnait, pour la première fois, un rapport du registraire. (Rapport annuel, 1975, p. 74) Le rapport du Bureau du registraire était sommaire et ne comprenait que des statistiques sur le nombre d'accessions, d'expéditions et de réceptions d'œuvres ainsi que des demandes de reproduction. Pendant les années suivantes, le rapport des conservateurs a assimilé de telles informations tandis que le musée subissait de grands changements organisationnels.

En 1973, afin de devenir le cœur de CASVA, la bibliothèque se soumettait à de grands changements procéduraux. Le Rapport annuel note qu'une reclassification des titres a eu lieu pour améliorer l'usage des « computerized storage and retrieval systems ». (Rapport annuel, 1973, p. 56) Pendant l'été 1978, le nouveau bâtiment a été inauguré. L'emplacement des bureaux a changé plusieurs fois, les structures internes ont continué d'évoluer pour être en phase avec l'automatisation. En 1979, CASVA a inauguré ses programmes. Le centre avait son propre conseil

d'administration et ses propres fonds. L'évolution combinée de la bibliothèque et de CASVA a encouragé l'automatisation à la NGA.

En 1981, l'automatisation du catalogue de la bibliothèque est réalisée. « These efforts, which have caused a sharp but temporary decline in cataloguing statistics, will enable us to make best use of our computer based cataloguing systems and will eventually facilitate production of an online catalogue. » (Rapport annuel, 1981, p. 63) De la même façon, le Département des arts graphiques (toujours séparé des autres catégories d'art à la NGA) a annoncé qu'il avait lancé la première phase d'informatisation de ses collections, (*Ibid.*, p. 60) En même temps, l'automatisation de l'indexation du catalogue des registraires attendait la réalisation d'un « computerized art inventory system » (*Ibid.*, p. 68) tandis que le bureau du registraire avait installé un terminal NCR (*National Cash Register*²⁶⁰) pour effectuer « improved access to data from existing records ». (*Ibid.*) Ainsi, en 1981, l'automatisation était à un tel point cruciale que le président du conseil a déclaré dans son rapport que « the auditors, Price Waterhouse & Co., have also been directed to institute an annual report to the trustees on the adequacy and efficacy of the National Gallery's developing computerized systems for keeping track of works of art within and outside the Gallery. » (*Ibid.*, p. 7)

Dès que l'automatisation a été lancée à la NGA, c'était inévitable que des similarités existaient entre les catalogues et les diverses procédures. Déjà, les procédures documentaires du registraire et de la bibliothèque étaient étroitement liées en termes de méthodologie par rapport aux cartes d'indexation. Il en était de même pour les prêts et les expositions itinérantes provenant de la NGA, les départements sous la

²⁶⁰ C'est intéressant de noter que le premier ordinateur au bureau du registraire était effectivement une caisse enregistreuse. *National Cash Register* était la première compagnie à fabriquer des caisses mécaniques en 1884. La compagnie a vendu après les Guerres mondiales des mini-ordinateurs ; son histoire rappelle que les ordinateurs sont des calculatrices, dont le meilleur usage est la quantification.

responsabilité directe de l'administration générale (c'est-à-dire non dépendants des conservateurs ni des éducateurs, mais sous la direction immédiate du directeur) en 1975. (Rapport annuel, 1975) Ainsi, en 1983, le Département des dossiers de conservation [*Department of Curatorial Records*, ou DCR] est créé. Ses trois priorités étaient liées mais séparées : 1) l'approfondissement et la réorganisation des dossiers (imprimés) sur les œuvres d'art (sauf l'art graphique) pour améliorer leur accès interne et externe ; 2) la publication d'un catalogue systématique de la collection entière ; 3) l'informatisation de toutes les archives des registraires et les dossiers d'information des conservateurs. Le but en général était la mise à disposition du public de toute cette information. Le but précis : « to furnish users on-line with accurate, up-to-date information on the European paintings ». (Rapport annuel, 1983, p. 72) Le nouveau département rassemblait les fonctions diverses qui concernaient l'assemblage, la gestion et la disponibilité de l'information sur les collections nationales. (Rapport annuel, 1983, p. 72)

6.2.5 La création du *Department of Curatorial Records*, 1983

Pendant la première année du nouveau département, les procédures pour la mise en garde des informations vitales des œuvres d'art s'améliorèrent. Selon la responsable de l'époque (A. Halpern, *entrevue personnelle*, 16 avril 2015, Appendice N), pendant les années 1970, le registraire avait commencé à rassembler toutes les informations de chaque œuvre de la collection dans un dossier vert à titre de sauvegarde centrale. Le dossier vert ne remplaçait pas le système des fiches d'index établi par la procédure de 1942, mais il a unifié tous les renseignements des fiches. Après la création du DCR, les dossiers verts ont intégré les dossiers des conservateurs qui habituellement renfermaient toute la recherche sur un œuvre, la correspondance demandant les droits de reproduction ou les renseignements et également les copies des textes dans

lesquels l'œuvre avait été discutée ou illustrée. Chaque dossier a été simplifié pour inclure uniformément les sections suivantes : un résumé de l'information sur l'œuvre (une photographie de l'œuvre collée à l'intérieur du dossier, une fiche d'accession, une feuille de couverture) ; les références (la bibliographie) ; l'histoire de l'exposition de l'œuvre ; sa provenance ; les notes du vendeur, du donateur et du conservateur ; des avis d'experts ; la correspondance ; les notes sur la restauration ; d'« autres informations » ; des œuvres connexes et des photographies. Il est intéressant de noter que les photographies dites « techniques » – c'est-à-dire les photographies aux rayons-x, infrarouges ou ultraviolets – sont cataloguées et transférées au Département de restauration ; puisque les dossiers sont maintenant plus ouverts au public, les restaurateurs voulaient aider à la médiation des photographies techniques. D'ailleurs, les conservateurs étaient déçus de perdre leur quasi-système d'ordre chronologique de l'ensemble de la correspondance. (S. Fabing, *entrevue personnelle*, 29 avril 2015, Appendice O) Ainsi, soit enrichis, soit appauvris, les dossiers verts étaient déposés dans les coffrets au bureau du registraire selon leur numéro d'accession, en respectant la politique de numérotage de 1939 qui était encore en vigueur. Le système de numérotation changea enfin entre 1984 et 1985. Les dossiers verts sont toujours en vigueur de nos jours. Leur examen tout au long de l'histoire institutionnelle a démontré que les douze sections des dossiers verts étaient rarement remplies.

La deuxième tâche, la publication d'un « complete catalogue of the collection », était une priorité ancienne attachée au *Publication Fund* de 1939. Cette priorité est toujours d'actualité pour le conseil – soucieux en permanence de la transmission de la collection par la publication – qui a d'ailleurs confié ce mandat aux conservateurs. Il faut savoir que l'augmentation des besoins départementaux et l'absence d'un conservateur en chef à l'époque avaient l'effet de subordonner le catalogue raisonné aux autres priorités pendant plusieurs années. Ainsi, lors de la création du nouveau département, le directeur a confié au nouveau chef la responsabilité du catalogue

(*Ibid.*) et a embauché un conservateur en chef, en disant en 1984 : « This undertaking is a logical outgrowth of the computerization of our art records... aided by a new IBM Mainframe 4331- 2 computer. » (Rapport annuel, 1984, p. 15)

Le troisième mandat du département est, selon les responsables de l'époque, la raison d'être du nouveau département. La vraie motivation à informatiser l'information sur la collection constitue le lancement du *Museum Prototype Project* (MPP)²⁶¹ par le J. Paul Getty Trust, même si le projet se positionnait dans le Rapport annuel en tant qu'avantage secondaire.

While the goals of the National Gallery's art object data system are to provide information necessary for collection management and basic research purposes, we have also agreed to collaborate on a two-year pilot project headed by the J. Paul Getty Trust, in which a half-dozen major museums will work together to try to develop a very extensive, research-oriented data base on a small portion of their holdings. This opportunity to open new vistas upon the use of the computer for humanistic research presents a special challenge in the coming year. (Rapport annuel, 1983, p. 72)

Confrontés du projet MPP, les départements du registraire et des conservateurs ne cherchaient pas à changer leurs méthodes ni leurs procédures, ni à subordonner leurs décisions sur l'information de la collection aux standards des autres musées. Cette perspective était en contraste avec celle des bibliothécaires et des autres départements en train de s'automatiser. Donc l'implémentation du MPP était une décision de haut en bas. (A. Halpern, *entrevue personnelle*, 16 avril 2015 ; S. Fabing, *entrevue personnelle*, 29 avril 2015, Appendices N et O) Le projet se limitait à la peinture européenne et visait à gérer une masse de données automatisées partagées parmi les participants pour servir les besoins particuliers d'une recherche avancée. Il est à

²⁶¹ Pour un histoire plus détaillée sur le MPP, voir Nancy Allen, « The Museum Prototype Project: A View From the Library ». *Library Trends*, 37, no. 2, (1988), p. 175-193.

espérer que ce projet établira une norme pouvant être utilisée partout dans le monde anglophone. (Rapport annuel, 1984, p 93)

Pour simplifier le plus grand projet de consolidation de dossiers, le département se précisait mieux par une réorganisation dessous la nouvelle *Division of Records and Loans* (DRL), avec les même buts et le même chef, « The Division of Records and Loans was constituted in February, to bring together administratively various offices concerned with record-keeping and management of the Gallery's collections. It is comprised of the Department of Curatorial Records and files, the registrar's office, and the National Lending Service. » (Rapport annuel, 1984, p. 92) Les efforts déployés pour informatiser les collections ont créé la motivation de mettre à jour les pratiques et l'implémentation de documentation dans plusieurs départements. Ces pratiques continuent à résonner aujourd'hui. On considère ici l'évolution de certains départements impliqués dans la documentation des œuvres avant leur médiation devant le public.

6.2.6 L'évolution de la *Division of Records and Loans*, 1984

Tandis que ce projet tripartite se poursuivait, les trois aspects restaient « séparés » (Rapport annuel, 1984, p 92), mais « dovetailed [en queue d'aronde] ». (S. Fabing, *entrevue personnelle*, 29 avril 2015, Appendice O) En effet, l'« automatisation » pour la collection est conçue en tant qu'un système de fiches d'index électroniques, en suivant l'exemple des bibliothèques. L'automatisation de l'indexation a remplacé le système des fiches d'index [*index cards*] décrit initialement dans les « Registrars Procedures » de 1942 à la NGA (A. Halpern, *entrevue personnelle*, 16 avril 2015, Appendice N) et en usage dans les grands musées américains. (Rosen, 2011) Néanmoins, la logistique pour des projets imbriqués a exigé de nouvelles méthodes.

Le nouveau système de numérotation a été établi en novembre 1984 et a remplacé l'ancien schéma qui ordonnait l'utilisation de quatre séries de numéros séparés mais parallèles pour indiquer le type d'art, soit les peintures, les sculptures, les arts décoratifs ou les graphiques. Le nouveau système a unifié l'attribution des numéros identifiants par rapport à la date d'accession pour simplifier et uniformiser les données.

En 1985, un guide pour les utilisateurs (internes) est écrit, suivi d'un guide pour les catalogueurs. (Rapport annuel, 1985, p. 98) À l'époque, l'effort prédominant du nouveau département était de créer une base de données d'abord composée de données simples et d'identifiants, c'est-à-dire : le numéro d'accession, le nom de l'artiste, ses dates de naissance et de mort, le titre, la date de création, la nationalité de l'artiste, le style de l'œuvre, les dimensions et les matériaux. Les suggestions de l'expert employé par le Getty, Lenore Sarasan, pour le MPP ont été suivies : identifier un faible nombre de champs pour la première phase (Allen, 1988, p. 179) et ajouter les autres champs peu à peu comme les couches d'un gâteau pendant les phases ultérieures. (S. Fabing, *Ibid.*) Donc, les trois « scholarly fields » (A. Halpern, *entrevue personnelle*, 16 avril 2015, Appendice N) – la provenance, l'histoire de l'exposition et la bibliographie – font partie d'une « more complexe extension of the data base ». (Rapport annuel, 1985, p. 100) Même si la capacité de la base de données s'améliorait en général, en améliorant la provenance et en ajoutant notamment les catalogues de vente et les dossiers des vendeurs, des limites étaient à déplorer en raison de la lenteur et de la complexité du progrès et de la capacité limitée des premiers logiciels. Sarasan, fondatrice du Willoughby et Associés, figurant parmi les créateurs des premiers logiciels pour la gestion des collections muséales et conseillère au MPP, nous rappelle que, à l'époque du MPP, le logiciel commun porté aux

premiers ordinateurs IBM est le dBASE II, un CP/M.²⁶² Les champs de données générés par le logiciel sont limités à 16 caractères. (L. Sarasan, *conversation téléphonique*, 20 novembre 2014) Les premières bases de données pour la gestion des collections muséales regroupaient 90 % de données sur douze champs. Seize caractères par douze champs est égal à 192 caractères, soit un « Tweet »²⁶³ et demi.

En 1987, à la NGA, « the art information data base also reached a plateau of completion. Basic records now exist on computer for every object and artist in the Gallery's collection, with the exception of part of the Index of American Design. In all, the data base contains more than 52,000 object records and 8,000 artist records... » (Rapport annuel, 1987, p 89) En parallèle, le MPP continuait de prendre forme, mais comme les projets de catalogue raisonné et les dossiers verts, le MPP restait séparé. Les Rapports annuels de l'époque suggéraient qu'il y a un sens d'anticipation qu'un jour la base de données serait suffisante à converger aux efforts de MPP. (Rapports annuels, 1986, 1987) Le MPP est mentionné une dernière fois en 1986. Précisément, en décembre 1986, il va cesser d'exister comme consortium actif. (Allen, 1988, p. 184) Les musées et le Getty ont progressé séparément dans le développement de leurs propres systèmes.

À la fin des années 1980, la DRL a continué d'enrichir la base des données. Tandis que la capacité de la base de données et de l'ordinateur en général étaient mieux maîtrisée, ils l'ont utilisée aussi pour effectuer des tâches traditionnelles – préparer les rapports, créer des formes et des labels standards. (Rapport annuel, 1986) Simultanément, le projet du catalogue raisonné a servi de motivation pour la poursuite de l'examen de tous les œuvres de la collection, avec la nouvelle

²⁶² Programme de contrôle pour le microordinateur (d'abord pour le « moniteur » ou l'écran).

²⁶³ Twitter, qui signifie « gazouillement », est un microblogue basé sur une messagerie instantanée qui limite les messages, appelés « tweets », à 140 caractères.

photographie de chaque œuvre et les rapports sur la condition et le traitement de restauration, le cas échéant. (Rapport annuel, 1988, p. 18) En outre, la photographie aux rayons-x et infrarouge et l'analyse scientifique font désormais partie des nouvelles informations disponibles pour les chercheurs. (Rapport annuel, 1989, p. 49)

Ces activités ont enrichi les dossiers imprimés et le catalogue raisonné et elles sont envisagées pour amplifier la base de données sur la collection. (*Ibid.*, 1988) Différente du guide de catalogage qui se préoccupait des données fondamentales, en 1991 est écrit « Procedures Manual Related to Art Works ». Ce dernier a unifié dans un seul document les méthodes et pratiques des divers départements qui se préoccupaient des œuvres d'art. Il comprenait les procédures pour : I) les collections, II) les acquisitions, III) les aliénations [*deaccessions*], IV) les changements d'attribution, de titre ou de date, V) le mouvement et l'élimination des œuvres d'art de la galerie, VI) les prêts d'autres musées [*incoming loans*], VII) les emprunts aux autres musées [*outgoing loans*], VIII) les assurances, IX) l'inventaire, X) la restauration « manuelle des contrôles », XI) la sécurité, XII) la reproduction des collections, XIII) les avis d'experts (des conservateurs), XIV) et l'accès (physique) ; XV) l'art collectionné par le personnel/les éthiques. Le manuel de procédures rassemblait toutes les pratiques qui correspondaient aux œuvres d'art à la NGA ; toutefois, en raison de sa taille, il était difficile de savoir qui était vraiment responsable de sa mise à jour. (A. Halpern, *entrevue personnelle*, 16 avril 2015, Appendice N)

La consolidation des activités et des dossiers départementaux a également dicté le besoin d'un logiciel plus sophistiqué. La DRL, pendant la dernière partie de la décennie, a cherché des consultants pour développer un logiciel propriétaire, qui devint plus tard une base de données pour la gestion des collections. (Rapport annuels, 1988, 1989) Enfin, en juillet 1992, LEONARDO est lancé. LEONARDO est une base

de données relationnelle (RDB) gouvernée par SQL/DS.²⁶⁴ (Appendice P) LEONARDO a remplacé la base de données créée en conjonction avec le MPP, qui était « pré-relationnelle » selon la responsable. (S. Fabing, *entrevue personnelle*, 29 avril 2015, Appendice O)

Confronté à une nouvelle base de données et de nouvelles méthodes, l'ancien système de fiches a été largement abandonné.²⁶⁵ (A. Halpern, *entrevue personnelle*, 16 avril 2015 Appendice N ; S. Fabing, *Ibid.*) C'était déjà clair que la nouvelle base de données ne pouvait traiter les copies de correspondance, les articles ni les autres fonctions archivistiques (Rapport annuel, 1989), qui ne faisaient traditionnellement pas partie des dossiers des registraires. Même si la DRL a été lancée pour rassembler la documentation des nombreux départements, son nouveau logiciel s'adressait en priorité aux registraires pour la numérisation des documents. Les chercheurs ont donc continué à consulter physiquement les dossiers. Ainsi, à la même époque, la DRL a créé une sous-division, Recherche sur les collections [*Division of Collections Research*], pour aider les conservateurs et les catalogueurs. (Memorandum institutionnel, 1991) Il revenait donc à cette dernière la responsabilité du catalogue raisonné, de l'amélioration de la base de données et de l'utilisation de l'imagerie numérique. « These endeavours at the forefront of technology do not supplant the need to maintain extensive paper files of documents in our holdings. » (Rapport annuel, 1991, p. 62) La nouvelle division a été créée pour gérer l'explosion de

²⁶⁴ Sigle de Structured Query Language/ Data System [langage de requête structurée / système (ou stockage) de données]. SQL est un langage informatique normalisé par ISO depuis 1987, reconnu par les systèmes de gestion de bases de données relationnelles. SQL/DS était la première version commerciale. Voir S. Sumathi et S. Esakkirajan, *Fundamentals of Relational Database Management Systems, version électronique* (London : Springer, 2007) ; National Gallery of Art, *Fact Sheet: Collections Management System (Leonardo)*, (Washington, D.C. : National Gallery of Art, 1994b).

²⁶⁵ Ce système qui utilise *quatre* fiches, comme décrit sur la page 308-309, est appelé « le système de *trois* fiches » par les employés du NGA d'aujourd'hui. La carte pour les donateurs avait depuis longtemps été abandonnée.

l'information, en utilisant les nouvelles technologies, le cas échéant, et pour renforcer les moyens traditionnels de la collecte et de la diffusion de l'information. Il faut noter ici que les premiers efforts déployés pour numériser les images de la collection n'étaient pas liés aux dossiers électroniques. (S. Fabing, *Ibid.*)

6.2.7 La *National Gallery of Art* en ligne

En 1993, le musée, dirigé par un nouveau directeur, a commencé l'installation d'un réseau de fibre optique à l'échelle institutionnelle. Il a fallu deux ans pour terminer le projet. (Rapport annuel, 1995, p. 55) Lors de la première mention de ce projet dans le Rapport annuel, le projet concernait la mise en ligne d'information sur la restauration des œuvres. (Rapport annuel, 1994, pp. 30, 59) Le rapport des « télécommunications » du Rapport annuel s'adressait aux objectifs initiaux de ce réseau: l'administration, les communications internes et la diffusion d'information. « The system is now being used in retail sales and various areas of administration, and when fully operational in 1998, it will serve internal communications needs and make possible the receipt of information by public and commercial communications networks and the distribution of Gallery programs to a wider audience. » (Rapport annuel, 1995, p. 55)

Le site Web du musée a été lancé en février 1997, en avance sur la date prévue. (Rapport annuel, 1997, p. 14) Quant à la NGA (A. Halpern, *entrevue personnelle*, 16 avril 2015 ; N. Johnson, *entrevue personnelle*, 16 avril 2015, Appendices N et Q), elle était le premier musée à mettre en ligne l'entièreté de sa collection, ainsi chaque enregistrement de chaque œuvre d'art de la collection était disponible en ligne. Cependant, la quantité d'information pour chaque œuvre variait beaucoup. (A. Halpern, *Ibid.*)

At minimum, there is a « tombstone » record for each object (the accession number, artist's name, dates, nationality, the title, date of execution, medium, dimensions, and the credit line). The provenance, exhibition history and bibliography are available for these published objects to date in our series of systematic catalogues on the collection. Images are available for each object that has a digital photograph. More « complex » searches are available on line, at least by subject/ general theme, date of execution, classification of the object and if an image is available. (*Ibid.*)

6.3 L'état de la documentation à la *National Gallery of Art*

Ce même rapport indique qu'une restructuration institutionnelle était évidente. Quand la direction a été confiée à J. Carter Brown, l'art était clairement une priorité, comme le confirme l'importance donnée à chaque Sous-département de conservation dans les rapports, l'éducation apparaissant après. En revanche, plus tard, sous la direction de Powell, le Rapport annuel insistait sur le regroupement des départements. Par exemple, en 1993, le Rapport annuel était divisé en cinq sections : Programmes d'art, Administration, Affaires externes, CASVA et Rapport du trésorier. Les « Art Programs » concernaient le travail lié à l'art. Ces sous-catégories incluaient les neuf départements de conservation séparés, suivis des rapports des départements (Dossiers de conservation, Enregistrement, Prêts, Service des prêts nationaux, Restauration des expositions, Design et Installation [des expositions], Éducation, Bibliothèque, Archives photographiques, Bibliothèque des diapositives, Bureau du rédacteur [*Publications*], Service photographique et de l'imagerie et enfin Archives institutionnelles [Rapport annuel, 1993]. En 1997, le travail muséal était divisé comme suit : Programmes publics (l'éducation, le cinéma, la musique), Gestion et Restauration des collections (tous les départements de conservation, d'enregistrement et des prêts des œuvres) et Ressources pour la recherche académique (la bibliothèque,

les publications, le service photographique et les archives). (Rapport annuel, 1997) Cette concentration des départements rendait le rapport plus concis et correspondait à un changement d'orientation.

Sous la direction de Brown, le Rapport annuel est devenu un outil marketing facilitant les levées de fonds. D'aspect épuré (simple texte sur une couverture de carton brun), le Rapport annuel était, en 1997, davantage un magazine de luxe qui se limitait aux sujets intéressant le public et les donateurs. Ainsi, le rapport sur la gestion et la restauration des collections s'orientait de plus en plus vers la restauration des œuvres et laissait de côté les autres aspects de conservation et de gestion des collections. L'excitation du développement d'une base de données pour les collections céda la place à l'excitation de la richesse du site Web – mot devenant à la mode pendant plusieurs années et qui est fortement lié au service public et à la communication. Il ne s'agissait pas de base de données. Donc, on trouve très peu d'information dans ces rapports sur la poursuite du travail de la DRL ou de la DCR.

En fait, dans ces départements, peu de changements ont été notés en ce qui concerne la méthodologie, la pratique ou la technologie employées après le décalage évident dans les rapports annuels. Le travail s'est poursuivi avec quelques bouleversements. En 1999, le manuel des procédures en relation avec les collections d'art a été mis à jour : des petites précisions sont venues s'ajouter au texte qui, dans sa grande majorité, était resté tel quel. La section II (et moins les sections V et VII) sur les acquisitions a incorporé des changements afin de mieux refléter les exigences de LEONARDO. Il est intéressant de noter qu'en 1999 le site Web du musée était considéré comme « une publication ». (Procedures Manual Relating to the art collections, 1999 Section VII:D) Ainsi, il était géré par le Bureau du rédacteur et gouverné par les lois de reproduction. Le manuel était censé être mis à jour en 2005 (A. Halpern, *entrevue personnelle*, 16 avril 2015, Appendice N), le travail de mise à

jour des quatre premières sections a été achevé autour de 2005. Les changements évidents étaient : la description d'une nouvelle procédure de validation des données pour le catalogage électronique des œuvres ; une nouvelle section sur les caractéristiques de l'attribution des donateurs [*credit lines*] dans la base de données ; une nouvelle appellation pour la section IV « Changes to Catalogue Information » au lieu de « Changes to the Attribution, Title or Date of a Work of Art ». Néanmoins, aucun de ces changements mineurs n'avait été accepté de manière formelle.

Un autre petit changement était évident à travers les quatre chapitres, il est apparu évident qu'il fallait changer le nom LEONARDO. Il a été remplacé par « CMS », soit « Collections Management System » [Logiciel de gestion des collections]. C'est exactement à cette époque – autour de 2006 – qu'il devenait important de moderniser LEONARDO, logiciel propriétaire, conçu et développé pour la collection de la NGA. Le coût pour améliorer LEONARDO étant prohibitif, le musée a préféré donc en 2006 payer deux millions de dollars à *Gallery Systems* pour convertir et personnaliser son logiciel commercial, TMS. (N. Johnson, *entrevue personnelle*, 16 avril 2015, Appendice Q) Selon la Directrice de l'exploitation chez *Gallery Systems*, les données de la NGA qui ont été mappées et converties au TMS ont été relativement « lavish » (D. Uchitelle, *conversation téléphonique*, avril 2014) bien qu'aucune comparaison spécifique avec d'autres musées n'ait été offerte. Le nouveau logiciel n'apportait pas de changements aux méthodes ni aux pratiques de la NGA déjà mises en place, mais plutôt par rapport à l'utilisation du système de fiches décrit en 1939. Ce dernier a été laissé de côté vers 2008. (A. Halpern, *entrevue personnelle*, 16 avril 2015, Appendice N) La NGA ne s'attache généralement pas à chaque enregistrement d'œuvre en TMS un fichier PDF des documents d'archives ou des documents textuels.

En 2013 est lancé NGA Éditions En ligne. Ce dernier a juxtaposé le contenu des catalogues raisonnés avec l'information dans les bases de données des collections

dans un format en ligne – une idée qui semblait utopique dans les années 1980. Aujourd’hui, seul le catalogue des peintures néerlandaises est disponible dans ce format. Le catalogue, écrit à l’origine en 1995, avait été mis à jour pour l’édition électronique. Dans certains cas, le texte ancien et le texte le plus récent sont les deux versions disponibles pour la lecture en ligne. (*Ibid.*) Le texte est encore un document statique qui réside dans une autre base de données où l’information fondamentale est tirée du catalogue de TMS.

6.4 Observations générales sur l’institution

La Galerie nationale d’art – résultant des guerres qui ont établi la nation géographique et sa capitale, des débats sur la définition d’une identité culturelle et sur l’« art » ainsi que des expériences visant à définir le modèle d’un musée des beaux-arts américain – témoigne de la riche histoire culturelle de la nation. La galerie créée à partir d’un creuset de décisions illustre les caractéristiques uniques de la nation. Elle a évolué rapidement et favorablement. Elle n’a donc pas à rougir devant les espaces muséaux plus anciens, comme le *Met*, le *MFA de Boston* ou la *NGL*. Toutefois, dans une large mesure, ces galeries antérieures tant en Amérique qu’à l’étranger avaient déjà résolu d’innombrables questions qui ont pu servir de modèles pour la *NGA*.

Tandis que la *NGA* a établi de bons standards nationaux dans différents domaines de l’activité muséale, certaines de ses premières pratiques étaient des itérations de normes déjà acceptées. Les documents les plus anciens sur le catalogage et la documentation des œuvres attestent que le système de numérotation du Louvre et le système de catalogage des pratiques bibliothécaires ont servi d’exemple. Même les premiers inventaires et listes de David Finley, dans les années 1930, qui ont décrit la collection de M. Mellon se sont basés étroitement sur le format de base de Charles Willson Peale.

Peale, connu pour sa volonté de suivre le système linnéen de catalogage pour ses spécimens scientifiques, a largement suivi la logique et la tradition anglaises dans sa méthodologie de la documentation de ses peintures. Sa documentation est essentiellement une liste de tableaux comportant le nom du sujet du portrait au lieu d'un titre ou la description, le tailleur et le prix. Il mettait l'accent, comme Finley, sur la preuve de la possession et de la valeur. Les premiers musées des beaux-arts américains ont élargi ces listes afin d'inclure d'autres détails qui pourraient aider à identifier, à récupérer ou à prouver la propriété d'une œuvre. De même, les premiers conservateurs professionnels aux États-Unis ont été formés par un banquier-*cum*-conservateur et rien n'indique qu'ils ont révisé la longue tradition de brèves listes d'œuvres dans les catalogues ni qu'ils se sont préoccupés de la valeur des œuvres. Certainement la documentation de Finley (ni les premiers procédures de la NGA sous son autorité) ne présente pas de contraste,

Ainsi, dès la fondation de la NGA, la documentation et la quantification des œuvres, inspirées de la finance et du droit, devaient prouver la possession, la localisation et la condition des œuvres. À la NGA, le trésorier était responsable de l'inventaire annuel de la collection, et le conseil d'administration établissait la mise sur pied de la numérotation des œuvres d'après le système du Louvre, évidemment sans l'aide de spécialistes. Les méthodes de documentation se sont développées pour répondre aux exigences administratives institutionnelles et, plus tard, aux besoins départementaux. L'examen des dossiers et des politiques historiques de la NGA révèle que plusieurs départements étaient impliqués dans la documentation des œuvres d'art et que leurs approches étaient largement individuelles et distinctes tout au long de l'histoire institutionnelle.

Il semble que, pour une fois, l'automatisation et l'informatisation ont encouragé la consolidation et la collaboration de tous les efforts de la documentation déployés depuis la fondation de la NGA. De tels efforts dispersés sont apparus presque en même temps dans la Galerie : La *Graphic Arts Collection* – tenue longtemps à part de la collection de peintures, de sculptures et d'art décoratif ; l'*Index of American Design* ; les initiatives de CASVA sur les archives photographiques nationales, sur les esquisses architecturales et sur la sculpture italienne ; la base de données de restauration ; les catalogues des bibliothèques et même la documentation sur l'installation des expositions. Même si ce rapprochement semblait prometteur, il a échoué en raison du système d'inventaire informatisé qui ne pouvait intégrer les œuvres d'art dans les formats standards de la bibliothèque et de l'archivage. Dans le groupe restreint des musées contribuant à la MPP, les méthodes de documentation étaient assez diverses et peu attrayantes pour tous, sauf pour l'initiateur. Le MPP, en association avec le projet de catalogage systématique, a également promis que la recherche approfondie sur les œuvres d'art serait liée aux dossiers gardés dans les départements de la restauration, des archives, de la bibliothèque, de la photographie et du registraire.

Sous forme imprimée du catalogue de la collection, la NGA a largement accompli ceci, bien que les problèmes inhérents de publications imprimées demeuraient – l'information dedans devenue obsolète ou réinterprétée au fil du temps. La volonté récente de juxtaposer des textes anciens sur les œuvres avec les plus récents est évidente dans le catalogue le plus nouveau en ligne des tableaux hollandais. Cette version électronique a mis à jour plusieurs entrées de la version du catalogue imprimée en 1998, et deux versions du catalogue pour chaque œuvre sont placées en ligne l'une à côté de l'autre. De tels projets commencent à reconnaître la partialité dans l'interprétation et les biais potentiels dans la rédaction de la documentation. L'automatisation, l'informatisation et le catalogage systématique n'ont cependant pas

encore réussi à rassembler toutes les données provenant de la documentation des peintures ni même à lier les bases de données dans lesquelles cette documentation a été enregistrée. Il reste aujourd'hui une distinction entre les bases de données des différents départements qui documentent les œuvres.

Au lieu d'être ouvert, lié et dynamique, le format numérique actuel de la documentation des œuvres, surtout les données numériques sur la collection, fournit une impression statique de l'œuvre. Certaines bases de données, comme le TMS, ont la capacité de suivre chaque modification de données et d'en attribuer une date. Les changements à l'attribution liés à l'artiste, au titre ou à toute autre information de base sont presque imperceptibles non seulement dans le fichier numérique des œuvres, mais aussi en ligne (information disponible au large public). L'enregistrement des changements n'est disponible que pour de rares privilégiés. La richesse des détails liés aux changements sont souvent accessibles dans les dossiers imprimés de l'œuvre, les documents et les notes fournissant des éléments de preuve de ces mêmes changements sont absents des enregistrements numériques. Les versions imprimées sont disponibles uniquement en personne et *in situ*.

La NGA a été fondée sur la base d'un mandat de service national à travers un vaste terrain géographique. Sa dépendance technologique pour remplir ce mandat a toujours été implicitement intégrée à ses actions et ses méthodes. La Galerie qui incarne l'art et l'identité culturelle de la jeune nation s'est efforcée en permanence de définir l'usage des technologies dans les musées aux États-Unis et à travers le monde. Son laboratoire de restauration a effectué les recherches pionnières sur l'utilisation des technologies optiques dans la restauration des œuvres d'art. La NGA a également très vite adopté la technologie de l'imagerie numérique, en évitant les premiers débats aux États-Unis sur la reproduction numérique des œuvres d'art et son usage sur le site Web. (Anderson, M. L., 1996) De plus, la NGA a constamment élargi son offre de

service en ligne, un aspect si important pour les premiers administrateurs qui ont créé le *Publication Fund*.

Toutefois, un tel enthousiasme pour les technologies optiques ou numériques ne peut faire évoluer radicalement les philosophies des différents départements ni les méthodologies liées à la documentation des œuvres d'art. En règle générale, la technologie numérique a amélioré le flux et les méthodes de travail des différents départements, mais le produit final – une photographie, une peinture restaurée, un enregistrement d'une œuvre, une bibliographie – demeure essentiellement le même, vestige des plus anciens systèmes maintenant en format numérique. Les efforts pour suivre le rythme de la technologie tout au long de l'histoire de l'institution ont amélioré la communication et la productivité. Cependant, ni les technologies optiques ni les technologies numériques n'ont modifié considérablement les fondements intellectuels de la définition ou de la méthodologie des œuvres d'art à la NGA. Coleman a caractérisé l'histoire des musées des beaux-arts américains par cette phrase : « rich men hobbying at art ». En tenant compte des efforts de Peale et des premiers muséologues américains jusqu'aux avancées américaines sur la numérisation des catalogues de bibliothèque, il serait plus approprié de caractériser l'histoire de la documentation des œuvres d'art aux États-Unis ainsi : « educated people making lists », une histoire pas si différente de celle du Canada ou de l'Angleterre.

CHAPITRE VII

SYNTHÈSE ET DISCUSSION

7.1 Observations générales sur les similarités dans l'évolution de la documentation parmi les cas d'étude

Bien que cette étude, au départ, ait pour objectif d'examiner les convergences et les divergences au sein de l'histoire de la documentation muséale, au moins parmi quatre musées des beaux-arts, elle a surtout mis en évidence la similitude des expériences et l'évolution de nos trois études de cas, découlant d'un modèle commun. Alors que les trois galeries nationales dont il est question dans notre étude ont sûrement été influencées par d'autres pratiques internationales tout au long de leurs histoires respectives, il ne fait presque aucun doute que toutes trois émanent particulièrement des musées publics et des prototypes de galerie privée – les deux qui ont émergé en Angleterre au 17^{ème} siècle. Ainsi, nos trois galeries nationales sont également les héritières d'un grand nombre de traditions, influences résiduelles et donc de défis communs. Leurs similitudes les plus frappantes résident dans l'évolution de leurs pratiques respectives de la documentation des œuvres. Malgré la séparation géographique et l'histoire unique de chaque cas à l'étude, leurs trajectoires d'évolution liées à la documentation de leurs œuvres d'art sont essentiellement identiques, peut-être indiquant qu'au 17^e siècle on entre alors en pleine mondialisation. Des premiers documents écrits (catalogues et livres) aux illustrations imprimées, en passant par la systématisation et l'automatisation des archives, la

documentation des œuvres d'art a évolué de la même façon au fil de l'histoire de nos institutions d'étude de cas. Pour mieux comparer les trajectoires de chacune, nous allons nous intéresser ici à la documentation des œuvres d'art dans un sens plus large, c'est-à-dire en prenant en compte également le traitement des images (les illustrations et les photographies) et la conservation, qui, dans chaque institution, ont été séparés en départements distincts de l'enregistrement des collections traditionnelles. Nous examinerons les similitudes dans l'ordre chronologique général où elles sont apparues.

7.1.1 Les catalogues

Les catalogues réalisés avant les années 1900 dans les galeries nationales britannique et canadienne²⁶⁶ sont souvent soumis à des fins d'usage interne, en tant que listes, carnets ou registres des œuvres, plus qu'externe, comme on anticipe à nos jours. Peu importe l'utilisation envisagée, ces catalogues se présentaient sous le format de catalogues de vente aux enchères, favorisant la brièveté. Le format des catalogues de vente aux enchères se limitait à des informations de base uniquement. Ils s'inspiraient étroitement des méthodes des catalogues scientifiques dans la manière dont les œuvres y étaient classées selon le nom de l'artiste ou le type de travail (peinture ou gravure). S'il est clair, d'après les histoires des galeries, que les efforts visant à diviser en groupes géographiques et stylistiques étaient bel et bien ancrés dans la tradition de la galerie²⁶⁷, le besoin de diviser et cataloguer était déjà présent, parmi la communauté scientifique, pour cataloguer la connaissance du monde. La brièveté et

²⁶⁶ Bien avant la naissance de la NGA en 1938.

²⁶⁷ Voir par ex. : Antoine Schnapper, « Tourisme et bien publique : À propos des catalogues de musées à la fin du XVIIIe siècle. » *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*. (Paris : Le service culturel du musée du Louvre, 1995) ; *Waterfield, op. cit.* ; *Waterfield et Illies, op. cit.* ; et Gwendolyn Wright, *The Formation of National Collections of Art and Archeology* (Washington, D.C. : The National Gallery of Art, 1996).

la catégorisation étaient les caractéristiques dominantes des premiers catalogues institutionnels des galeries dont il est question dans notre étude. Pour la NGL et la NGC, les deux institutions d'études de cas qui existaient au 19^e siècle, les Rapports annuels jouaient également le rôle de catalogue, servant à documenter la réception et la propriété comme registres officiels et publics des œuvres d'art. Ils étaient très succincts, servant non pas de recueils de connaissances, mais d'indices des possessions. Aucune de ces institutions n'a produit des catalogues narratifs selon la tradition des galeries d'art privées. Ce type de publication était plutôt laissé à l'initiative d'amateurs intéressés.

À Londres, tel que mentionné précédemment, les circonstances des Guerres mondiales au 20^e siècle ont donné lieu à un élargissement significatif de la portée des catalogues systématiques publiés sur les collections. La brièveté des catalogues de la NGL en tant que registres d'archives était encore la pratique dominante de documentation au début de la Première Guerre mondiale. Le dernier catalogue complet publié avant la guerre en 1913 contenait « little of the documentary information then available and little was said of content or condition....this implies the need for a new beginning ». (National Gallery of London, 1955, pp. 42-43) Le nouveau type de catalogue qui est né des cendres de la guerre consistait en un amalgame de méthodes actuelles de catalogage et de classification scientifique avec des descriptions narratives et de la recherche préalable à la restauration et des photographies. Les catalogues produits par chacune des institutions à l'étude après les Guerres mondiales reflétaient les progrès importants faits par la NGL, en intégrant les résultats de recherches approfondies menées par les conservateurs et les restaurateurs et en les combinant à des photographies, des descriptions et des informations fondamentales. L'approche épousait essentiellement la méthodologie des musées des sciences avec les traditions que nous associons de nos jours aux galeries d'art. La production des catalogues de la NGL après la Deuxième Guerre mondiale est en effet

la première approche complètement systématique qui fut adoptée pour documenter les collections d'art au sein de notre étude. Elle demeure l'un des moyens les plus complets de regrouper la documentation produite par toutes les personnes impliquées dans la documentation des œuvres : les registraires, les conservateurs, les restaurateurs, les photographes et les bibliothécaires.

Cependant, les galeries nationales trouvaient qu'il y avait un public étroit qui serait intéressé ou apte à acheter ces parutions vastes et chères – les « unremunerative scholarly publications » (National Gallery, London, 1960, p. 14) – dont la mise à jour était fastidieuse et coûteuse. « Cataloguing the collections is put out of date rather quickly by acquisitions, by closer enquiry (especially) from cleaning, by published research. It is not practicable to issue revised editions very often. » (National Gallery, London, 1972, p. 4) En outre, le public préférait les éditions picturales.

D'ailleurs, alors que ce nouveau prototype a influencé la publication de catalogues systématiques, dit « raisonnés » en anglais, dans plusieurs galeries d'art et institutions, il a eu peu d'effet évident sur les autres pratiques documentaires établies dans le bureau de registraire ou celui des conservateurs. On note que dans nos trois galeries à l'étude, loin des grands catalogues raisonnés, le catalogage interne restait bref et identifiant, pas descriptif ou narratif. Il y avait très peu de changement de format ou de méthode avant l'ère informatique (v. *infra*). Le format de catalogage interne ne prévoyait de l'espace que pour de brefs segments d'information pratiques. En plus d'un personnel limité, d'un public intéressé limité et de fonds limités, la documentation des œuvres d'art au sein du musée demeurait au minimum.

Il est important de noter ici que lorsque la NGL a finalement fait la transition au format numérique vers la fin de la décennie 1980, sa MicroGallery a cherché à numériser simplement le contenu des catalogues raisonnés de la NGL au lieu de créer

à nouveau une base de données tirée des formats bibliothécaires comme dans les galeries nationales d'Ottawa et de Washington. Cette approche inverse implique l'importance de la richesse de la connaissance au sein des catalogues systématiques. Néanmoins, ce projet n'a finalement pas été viable et il a été abandonné. Simplement dit, le projet a échoué car la richesse de données a bouleversé la nature de la base de données de l'époque – une leçon qui se répète dans plusieurs projets de numérisation des informations sur les collections, comme par ex. le *Museum Prototype Project* aux États-Unis et le *National Inventory Project* au Canada.

La NGL a continué à publier ses catalogues systématiques, mais le format numérique de catalogage se conformait aux exigences d'une base de données de carte de bibliothèque automatisée. À l'instar de la première collection nationale d'art sous le modèle scientifique, les collections des galeries nationales soumis au format numérique doit seulement être organisée et cataloguée de manière simple, pas décrite ou rapportée d'une manière plus narrative. Les catalogues imprimés existent donc sous forme de fichiers de mémoire externe pour des œuvres de collection. Aujourd'hui, on perçoit le début de la séparation des systèmes de catalogage, où les pratiques internes s'accrochent sur le minimalisme et les catalogue imprimés favorisent une approche plus profonde. La NGA, par ex., a commencé à mettre des fichiers PDF statiques d'entrées de catalogue sur les pages Web de collections à l'adresse correspondante, en laissant disponible toutes les versions tandis que les entrées sont mises à jour. De même, la NGL avait un œil sur son institution sœur, la Tate, laquelle a commencé à publier ses catalogues de collections uniquement en ligne en abandonnant le paradigme de l'imprimé.

7.1.2 Les illustrations

La révolution industrielle en Angleterre et en Amérique du Nord a entraîné la mise en place d'un moyen simplifié pour reproduire les images à moindre coût et encouragé plus généralement l'essor des technologies de la communication par rapport à l'image et au texte. Alors que la NGL et la NGC ont un peu bénéficié des techniques de reproduction d'images avec l'ajout de quelques illustrations dans leurs catalogues, de temps en temps, ou par la reproduction d'images dans la collection pour l'usage public, les pratiques muséales liées à la documentation des œuvres n'ont, dans l'ensemble, pas été affectées par ces avancées technologiques.

Les techniques précoces de reproduction d'images n'autorisaient que l'articulation approximative d'une œuvre d'art. Cependant, même en tant que substituts imparfaits, ces reproductions sont restées acceptables comme des œuvres de collection pour le public. Les illustrations étaient rares dans les catalogues et publiées comme des cartes ou des affiches en grande partie pour la consommation populaire. À la NGL, la première édition illustrée du catalogue est apparue dans trois éditions chères en 1899. (1899) Une édition moins chère fut imprimée pour appel de masse en 1906. (1906) Ce n'est qu'en 1958 que le catalogue NGC a été entièrement illustré. (National Gallery, London, 1960, p. 14)

À mesure que les techniques de reproduction d'images s'amélioraient et devenaient moins coûteuses, l'illustration en tant que substitut temporaire de l'original est entrée au cœur d'un débat. Une division s'est créée parmi ceux qui acceptaient la substitution, entre d'un côté ceux qui défendaient les idéaux de l'art, l'ésotérisme et le révérentiel, et de l'autre ceux qui aspiraient à ce que les nuances de ces idéaux soient accessibles au public. On a aussi pu voir se former une division entre ceux qui soutenaient le modèle de galerie et l'idéal d'un original authentique, et ceux qui

étaient partisans de la mission démocratique (et démocratisante) du modèle de musée scientifique.

Cependant, dans chacune des trois études de cas, les reproductions de peintures, d'abord sous forme de petites cartes, étaient populaires au début du 20^e siècle, qui correspond au moment où sont nées les boutiques muséales. Le fait que ces reproductions aient été disséminées aux militaires pendant la Deuxième Guerre mondiale souligne la popularité de ce type d'images. Toutes ces illustrations étaient accompagnées d'informations d'identification concernant l'œuvre d'art : l'artiste, le titre, la date. À la même époque, les illustrations, et plus tard des photographies et diapositives, étaient utilisées dans des conférences éducatives qui donnaient plus de contexte à l'œuvre d'art, en suivant un objectif démocratique. Cependant, les images dans les catalogues et les Rapports annuels, c'est-à-dire les illustrations directement liées aux longues descriptions narratives d'œuvres d'art ou aux résultats de la recherche, restent rares. De cette façon, dans chacune de nos études de cas, les illustrations ont été amenées à remplir essentiellement les fonctions d'éducation et de promotion, plutôt que de remplir un rôle principalement documentaire, sauf dans le cas des catalogues raisonnés.

7.1.3 La professionnalisation et la systématisation

Suite aux progrès scientifiques qui ont marqué la Révolution Industrielle, d'énormes progrès ont continué d'avoir lieu en ce qui concerne les communications, les techniques de gestion militarisées et la production industrielle, durant les périodes des Guerres mondiales. Les guerres ayant suscité d'importants besoins dans ces domaines, elles donnèrent l'essor à leur développement de ces domaines par le biais d'une corrélation de plus en plus étroite entre l'armée, l'industrie et la recherche

académique. Bien que ces périodes fussent riches en développements technologiques, les musées ont continué de stagner quant à leurs méthodes, celles-ci tirant finalement très peu profit de l'évolution technologique.

Les approches systématiques du travail suscitées par la révolution industrielle et la Première Guerre mondiale plus tard se sont infiltrées dans la profession muséale autour des années 1930, en provoquant une compartimentation dans les travaux. Alors qu'aux débuts de l'institution muséale, le conservateur et le gardien étaient chargés de l'administration, des soins des collections (y compris de leur conservation), de l'affichage, de la médiation (aussi minime qu'elle fut) et des travaux de secrétariat (l'enregistrement et la déclaration des œuvres et des activités), ces fonctions se répartissaient en de nouveaux rôles distincts. Au début, la gestion des collections et la documentation des œuvres d'art dans l'histoire du Canada et de Londres exigeaient uniquement une simple comptable pour gérer une liste des œuvres d'art, pour ce qui était en fait la documentation, à l'époque. Les expositions, de ce temps-là, étaient statiques, la médiation se limitait à l'étiquetage minimal et de brèves visites guidées, et la restauration était juste à la pointe de naissance en tant qu'une science aussi grâce aux avancements technologique pour servir les fonctions de la guerre.

La professionnalisation du travail muséal spécialisé a donné lieu à une systématisation accrue de la gestion des collections. Aux États-Unis et au Canada, on a alors adopté des méthodes scientifiques bibliothécaires, notamment avec l'utilisation de catalogues sur fiches d'index pour gérer les collections d'œuvres d'art. Ce recours au modèle bibliothécaire a par la suite eu pour effet de renforcer davantage la tendance à la catégorisation et à la minimisation de l'information pour en faciliter la traçabilité. L'automatisation des fiches bibliothécaires qui s'en est suivie a également été adoptée pour la gestion des collections d'art. Non seulement les premiers systèmes de fiches et cartes de pointage découlaient forcément d'un

concept théorique de minimisation de l'information, mais les supports devaient aussi être juste de la taille nécessaire pour contenir ce minimum d'information.

La NGL n'a pas adopté les techniques scientifiques de la bibliothéconomie pour la gestion de ses collections ; cependant la professionnalisation a tout de même donné lieu à la division du travail du conservateur (*Keeper*). À Londres, au lieu d'un format de bibliothéconomie, la professionnalisation s'est manifestée dans une approche méthodique à la production de catalogues systématiques et a promu davantage l'accent sur la restauration, la photographie et la recherche par le conservateur. Il est surprenant que la question des tâches incombant au poste qui allait plus tard être connu sous le nom de « registraire » ne se posait pas en Angleterre à l'époque. Pendant et entre les deux guerres, la NGL, touchée plus que la NGC ou la NGA par la guerre en raison de sa proximité géographique des lieux de batailles, a exigé plusieurs fois un déplacement de ses collections. De tels déménagements semblent avoir nécessité des contrôles plus stricts pour la documentation de l'emplacement et l'état des œuvres d'art, mais ceci n'est pas évident dans les fichiers NGL ni indiqué par de quelconques changements dans les pratiques de documentation. Il se peut que cela ne fasse que souligner les tâches de secrétariat que le rôle du *Keeper* en Angleterre a perpétuées.

Les collections de la NGC ont, pour leur part, connu également de nombreux déplacements au cours de cette période, bien que sans rapport avec les dangers causés par la guerre, mais plutôt liés au manque de financement de la part du gouvernement. Là aussi, on n'observe aucun changement majeur au système de documentation des œuvres pour des fins d'inventaire. Au même moment, aux États-Unis, l'établissement des *Monuments Men* pendant la Deuxième Guerre mondiale, directement bien que non-officiellement lié à la NGA, n'a eu aucun effet perceptible sur la méthodologie de la documentation des œuvres à la NGA. Par conséquent, tandis que la NGL

élargissait sa documentation sur les œuvres pour des raisons de catalogage, la NGA et la NGC, quant à elles, réduisaient leur volume d'informations sur les œuvres pour qu'elles puissent entrer sur leurs petites fiches de format bibliothécaire.

Malgré la différence entre notre exemple en Europe et ceux d'Amérique du Nord, en général, on peut remarquer que les conservateurs étaient de plus en plus spécialisés au niveau des expositions et de la recherche sur les collections, alors que les registraires assumaient de plus en plus des fonctions liées à l'état, l'emplacement et l'information conservée sur les œuvres. Cette différence et division des tâches laissait entrevoir une séparation de plus en plus nette à venir entre la recherche des œuvres et la documentation des œuvres.

Une autre conséquence de la professionnalisation dans nos galeries à l'étude et dans l'ensemble du domaine muséal est que l'information sur les collections a commencé à être gérée de manière plus étroite. L'heure de la professionnalisation dans les musées a coïncidé avec celle des contrôles d'efficacité au service du capitalisme. L'inventaire et la valeur ont pris une importance croissante au service de l'efficacité et des objectifs de l'entreprise. Desvallées (1994, p. 85) soutient qu'une préoccupation pour l'objet matériel a remplacé l'intérêt pour le témoignage que représente un objet dès lors que la valeur du commerce s'est mise à primer sur les valeurs esthétiques ou scientifiques inhérentes à l'œuvre. On le perçoit très nettement dans le cas de la NGA, dans sa façon de détailler les œuvres dans les Rapports annuels et dans le recrutement immédiat d'un registraire avant même celui d'un conservateur. On note d'ailleurs des tendances similaires dans les Rapports annuels de la NGC et de la NGL.

L'augmentation du souci et du soin des objets matériels et leur gestion a suivi l'accroissement du marché de l'art. Simultanément, le nombre de personnes qui ont été en contact direct avec un objet ou les archives à son sujet a considérablement

diminué. À cette époque-là, il y avait des raisons logiques au fait de restreindre l'accès aux données et informations sur les collections. La première était que le contenu des archives physiques pouvait en grande partie comporter des informations confidentielles, comme par exemple les noms des donateurs anonymes, le prix d'achat ou la valeur d'assurance d'une œuvre, de la correspondance privée, etc. La deuxième est qu'à une époque où les archives sur les œuvres étaient physiques, il était essentiel de garder un œil sur l'emplacement de chaque archive d'œuvre. Bien que les archives physiques des œuvres étaient gardées en doubles ou même parfois en triples exemplaires, il suffisait qu'il manque un seul document pour ne pas pouvoir prouver les droits d'auteur ou l'état d'une œuvre, ou simplement pour ne pas être en mesure de localiser une œuvre à l'intérieur d'une vaste collection. Pire encore, sans une bonne gestion des archives muséales, une œuvre pouvait perdre sa valeur. (Reibel, 1997, pp. 15-16)

La tendance à restreindre l'accès aux informations sur les collections s'est accrue pour protéger la valeur des objets muséaux. C'est ainsi qu'est apparue une tradition à limiter le nombre de gens qui pouvaient avoir accès aux données des collections. Le problème a persisté malgré le fait que les musées se soient mis à utiliser l'ordinateur pour stocker et partager des données sur les collections américaines dans les années 1960. (Ellin, 1968, p. 65) Aux tous débuts de l'ère du numérique, on craignait qu'une fausse frappe sur le clavier puisse éradiquer les dossiers de collections et donc la valeur de la collection. Dans chacune de nos institutions d'étude de cas, ces traditions ont tenu bon. Les dossiers papier étaient disponibles pour ceux qui visitaient le musée en personne. À la NGC, le conservateur devait approuver le fichier au préalable et éventuellement y supprimer des informations sensibles. Les chercheurs étaient surveillés par le personnel pour protéger le contenu et très peu de ce qui se trouvait dans les dossiers se reflétait dans le CMS ou dans le contenu en ligne (c'est-à-dire disponible au public) lié aux œuvres examinées.

Ainsi, d'un côté, la guerre a suscité beaucoup de questionnements sur la place qu'allaient occuper les objets muséaux à l'avenir – dans un cas, ces questionnements ont mené à d'importants efforts pour rassembler des informations pouvant subsister au-delà de l'existence même de l'objet, ce qui, en Amérique du Nord, a fait naître l'approche systématique des sciences bibliothécaires qui consistait à restreindre le nombre d'informations réunies tout en améliorant leur gestion, et en même temps, l'histoire de l'information sur les objets a acquis la réputation d'être « hoarded if not outright hidden in curatorial files, » (Coburn et Baca, 2004, p. 14), principalement accessible au public dans les catalogues raisonnés.

7.1.4 La restauration

Comme conséquence de la professionnalisation et de la systématisation, la restauration se détachait également elle-même des fonctions d'origine du *Keeper* / conservateur. Renforcée par des technologies scientifiques, la restauration s'est forgé ses propres traditions profondes en ce qui a trait à la documentation des œuvres d'art. Ces pratiques se distinguaient de plus en plus des tâches des conservateurs, des fichiers perpétuels et des activités d'interprétation. Comme nous l'avons noté, c'est seulement dans les vastes catalogues raisonnés que toutes les fonctions se sont retrouvées.

Dans l'histoire précoce de la NGL et de la NGC, la restauration était menée soit par un conservateur compétent, à l'instar d'Eastlake, ou par un artiste compétent, comme dans le cas de la NGC. Depuis les premiers jours de la NGL, le public se méfiait des effets de la restauration, même des nettoyages simples. La pollution de Londres a fortement sali et obscurci la plupart des œuvres d'art. Le nettoyage révélait parfois des couleurs surprenantes, rendant le public méfiant à l'égard des résultats de la

restauration et plus généralement sceptique quant à la façon dont les trésors nationaux étaient pris en charge. La question de la restauration à la NGL, et celle de qui décide de procéder à quel niveau de restauration, s'est posée régulièrement tout au long de l'histoire de cet institution et a joué son propre rôle dans les tensions permanentes dans la gouvernance de la galerie.

L'une des conséquences de ces préoccupations et questionnements du public fut la documentation soignée des traitements réalisés sur les œuvres (Figure 7.1- page suivante), sous forme de document que les chercheurs pouvaient consulter pour examiner l'histoire des traitements de restauration effectués sur les œuvres de collection. En 1865 (Wornum, 1866), le rapport du *Keeper* de la galerie nationale aux Lords du Trésor indiquait quelles images avaient été vernies ou nettoyées. Les rapports commençaient à contenir régulièrement des informations sur les matériaux (*Ibid.*) ainsi que sur l'état physique des œuvres. Le rapport de 1885 (House of Commons, 1886) indiquait le traitement de restauration effectué sur les œuvres en tant que témoignages officiels et publics.

Ces exigences à rapporter au public le travail des restaurateurs ont eu pour conséquence que la NGL fut la première de nos institutions à créer (en 1934) un département interne pour la restauration. Le Rapport annuel de cette même année stipule que le nouveau département était déjà équipé d'instruments à rayons x, ultraviolets et infrarouges. De plus, les restaurateurs possédaient un microscope polarisant, une lentille photographique et grossissante, et une nouvelle chambre noire. Ce département dédié à la restauration était appelé le « Département scientifique », créé spécifiquement pour répondre aux questions au sein de l'histoire d'art. (National Gallery, 1955, p. 57) Il fut plus tard absorbé par le Département de restauration, créé en 1946 pour réparer les dégâts de la Deuxième Guerre mondiale. (*Ibid.*)

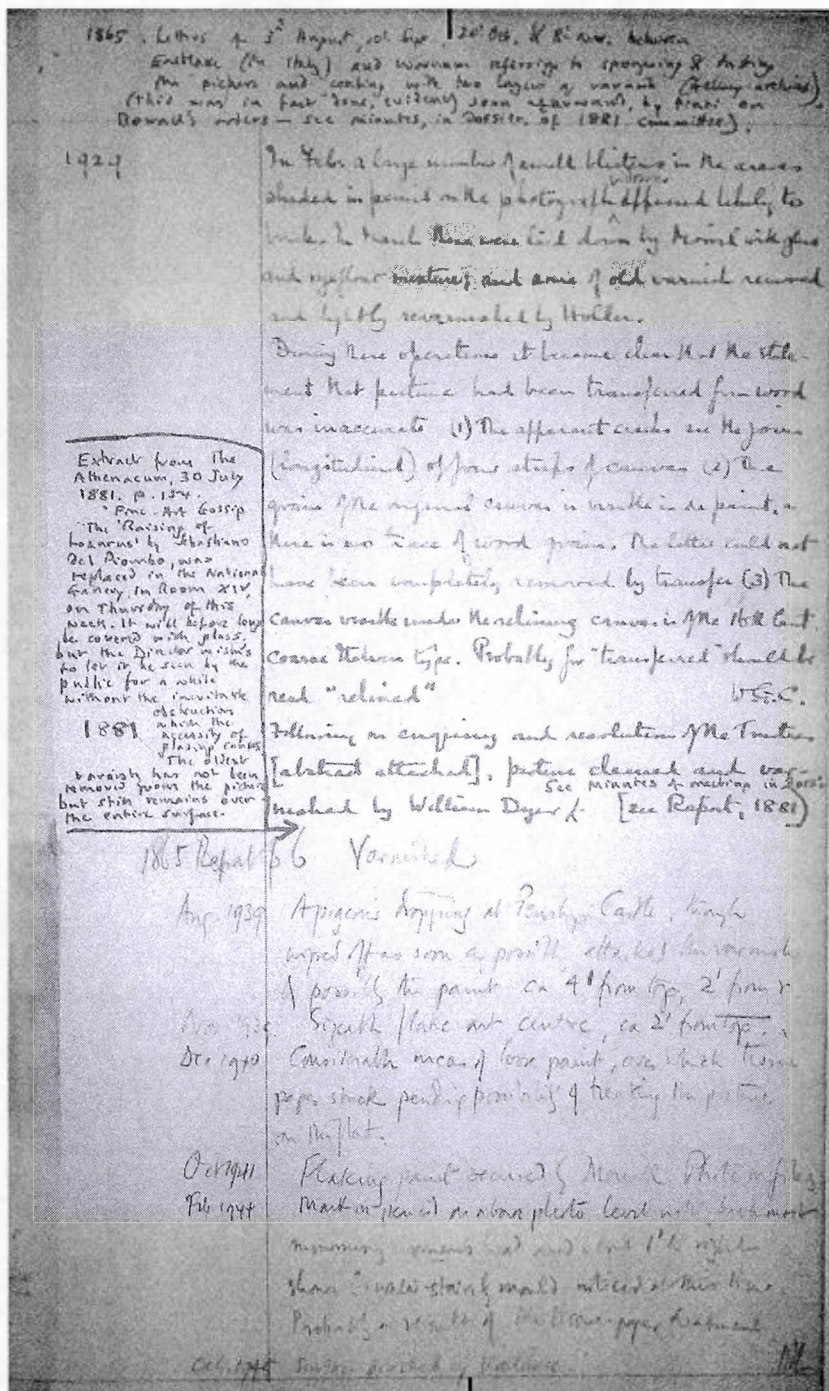


Figure 7.1 Dossier manuscrit sur les œuvres dans la collection, indiquant la condition et les traitements de restauration suivant les Enquêtes de 1835 et de 1855. Reproduit de fonds d'archives de la National Gallery, London

Au Canada, l'Académie royale des arts du Canada s'étant associée à la NGC, on avait recours à une solution apparemment simple lorsque des réparations ou traitements s'avéraient nécessaires : on confiait tout simplement la tâche à un artiste local, souvent membre de l'Académie. La rigueur du climat canadien et très probablement l'itinérance du musée et de sa collection, ont fait en sorte qu'elle eut rapidement besoin de réparations. Des artistes, qui étaient en fait des restaurateurs indépendants, se chargeaient de réparer les toiles et les cadres des œuvres dans les collections sans qu'aucun de leurs travaux ne soit documenté. Bien qu'on ait, à la NGC, des traces écrites, sous forme de lettres dans les dossiers relatifs aux œuvres, de documentation écrite de travaux de restauration, ces lettres ne datent que des années 1920 environ et n'indiquent que très sommairement le type de travail qui a été réalisé sur tel ou tel tableau (exemple : « cleaning » ou « varnishing »). Depuis 1912, ou avant, la NGC avait un poste que l'on pourrait de nos jours assimiler à celui de « préparateur ». Embauché à titre de Surintendant responsable de l'emballage et de l'accrochage des œuvres, George Harbour, qui avait suivi une formation de doreur et encadreur, occupait des fonctions les plus proches de celles d'un conservateur au sein de la galerie « the nearest thing to a conservator the gallery possessed ». (Boggs, 1971, p. 34) Contrairement à ses prédécesseurs, Harbour tenait des notes sur les travaux réalisés sur les tableaux. Néanmoins, la documentation présente dans les dossiers des œuvres révèle que la galerie continuait à faire appel à des restaurateurs externes au moins jusque dans les années 1920, et indiquait seulement très grossièrement le type de travail qui avait été fait. Donc, au Canada, autant on peut dire que les Rapports annuels et les catalogues sur les collections avaient amélioré leur valeur documentaire, il n'en allait pas encore de même avec les pratiques documentaire de ceux qui s'occupaient de la restauration.

Dans le cas de la NGA, cette galerie est née à un moment important dans l'histoire, avec d'un côté une guerre qui a stimulé les efforts vers plus d'efficacité et de

professionnalisation, et d'un autre côté, une guerre qui a entraîné un intérêt accru pour les sciences et la modernisation. Les répercussions sur la science de la restauration furent importantes. La restauration a toujours été une priorité absolue à la NGA. Avec le conservateur en chef, un restaurateur contractuel fut engagé en 1939. Une décennie plus tard, à sa mort, un restaurateur d'art fut employé en tant qu'employé régulier, en inaugurant une nouvelle ère de la recherche scientifique et de la documentation des œuvres d'art. (National Gallery of Art, 1950, p. 36) En 1956, les restaurateurs ont noté pour la première fois qu'ils utilisaient la photographie dite « technical photography » (la photographie aux rayons x, en l'occurrence) afin d'aider à la recherche de la restauration. (National Gallery of Art, 1956, p. 188) Au cours de la même année, des expériences ont commencé à être faites sur l'utilisation des vernis synthétiques mis au point par la NGA en coopération avec l'Institut Mellon pour la recherche industrielle à Pittsburgh, en Pennsylvanie. La NGA était déterminée à rester à la pointe des technologies de la conservation en ajoutant constamment de nouveaux outils – des lumières fluorescentes incandescentes (en 1958) à une table chaude aspiratrice pour le rentoilage des peintures (en 1961), l'application de la science nucléaire aux problèmes de l'examen des œuvres d'art ²⁶⁸ (en 1967), l'utilisation de la spectrophotométrie (en 1969), et l'utilisation des ordinateurs dans la restauration à la NGA. (National Gallery of Art, 1987, p. 96)

²⁶⁸ Une collaboration de recherche entre l'Institut Mellon et la *Nuclear Science & Engineering Corporation* de Pittsburgh avait déjà produit des moyens potentiellement utiles pour la détection des contrefaçons du 20^e siècle de peintures du 18^e siècle ou avant. Par la détection de la radioactivité des concentrations de plomb-210 et de radium-226 dans les pigments blancs de plomb, on pourrait déterminer si le plomb avait été récemment raffiné contre le plomb affiné il y a 150 ans (1967). Un an plus tard, un projet conjoint avec la Commission de l'énergie atomique a commencé à explorer les autres applications de la technologie nucléaire pour caractériser les matériaux artistiques afin d'arriver à une empreinte chimique de l'artiste, de son studio de production ou de sa localisation géographique. En 1972, le Musée a possédé une « banque de pigments » de plus de 2000 spécimens documentés avec leurs caractéristiques pour commencer à établir ces « empreintes ».

Ce qu'il est intéressant de noter est qu'à ce stade, moment crucial où la science a commencé à transformer notre compréhension des œuvres d'art, la restauration est devenue nettement séparée du travail des conservateurs. À la NGL, le département scientifique distinct est créé pour répondre aux questions de l'art et plus tard pour contribuer à la restauration. Son objectif reste essentiellement distinct de la raison d'être des dossiers des œuvres soit numériques ou imprimés gardés par les registraires. Et tandis que les restaurateurs de la NGA ont développé « a sophisticated database ... for the Paintings Lab [de restauration] » (*Ibid.*, p. 96), celle-ci est restée également séparée des dossiers des registraires ou des conservateurs. Au départ, cette base de données pour la restauration a été envisagée pour être mise à la disposition (National Gallery of Art, 1994, pp. 30, 59) des chercheurs, puis du public via l'Internet (National Gallery of Art, 1996, p. 23), mais ce n'est pas encore le cas. Une entrevue avec les restaurateurs à la NGA en 2015 révèle que la base de données auparavant établie repose maintenant (et depuis longtemps) sur une version générique de Microsoft Access (Elizabeth Walmsley, *entrevue personnelle*, 16 avril, 2015, Appendice R) . Depuis au moins 1985, cette base de données a consisté principalement en un système de gestion documentaire au bureau de restauration, dédiée à l'archivage des rapports d'examen, des propositions de traitement autorisé et des rapports de traitement. Les rapports sont de riches sources documentaires sur les œuvres d'art, en conjuguant des rapports analytiques, des photographies « scientifiques », et des observations qui aident à décrire les matériaux et leur structure, de même que la méthode de fabrication utilisée, les modifications précédentes, la détérioration, ainsi que toute autre information qui pouvait aider au traitement et à la compréhension de l'œuvre d'art. (National Gallery of Art, 1999 Sec. 10:4 sur la Documentation) Selon le manuel des procédures de 1999 de la NGA, les dossiers permanents de tous les rapports, les propositions et les matériels connexes étaient conservés dans la Division de Restauration et étaient accessibles aux conservateurs du musée et aux autres « qualified professionals as approved by the

Director of Conservation (Restauration) ». L'accès aux autres dossiers et fichiers dans la Division de restauration « must be approved by the Director of conservation. » (*Ibid.*) De nos jours, les dossiers de restauration sont ouverts au public en général sur rendez-vous, car la supervision et la médiation sont considérées comme nécessaires. (Elizabeth Walmsley, *Ibid.*) De telles précautions soulignent l'aspect protégé de la documentation entretenu par la division de restauration et sa séparation des autres types de documentation dans les musées. Mais la sauvegarde de la documentation en générale nous force à considérer le point auquel toute la documentation et toutes les données résultantes sont effectivement médiées

Par ailleurs, la séparation de l'exploration scientifique des œuvres d'art s'est poursuivie plus tard dans l'histoire de la NGC. Avant que la NGL et la NGA aient mis en place des studios de conservation dans leur musée, Eric Brown avait déjà réclamé la mise en place d'un studio de conservation séparé. (Boggs, 1971, p. 34) Toutefois, ce n'est pas avant 1951 qu'un Rapport annuel (en résumant le Rapport Massey) fait justification à des installations dédiées à la restauration (National Gallery of Canada, 1951, p. 8), sur place, et Key affirme qu'il s'agissait d'ateliers bizarres improvisés au sous-sol. (Key, 1971, p. 230) Mais en 1957, Nathan Stolow, un Canadien détenteur d'un doctorat en conservation de l'Université de Londres, a été nommé comme directeur responsable de la conservation. (*Ibid.* Boggs ; Key) Stolow s'est fait rapidement connaître à l'échelle internationale pour ses importantes contributions aux sciences liées au contrôle de l'environnement. Lorsque Stolow fut embauché, le National Conservation and Research Lab (Laboratoire national de recherches sur la restauration des œuvres d'art) fut créé en tant que subdivision de la Département de restauration. Stolow s'est tout de suite employé à attirer du personnel et à procurer l'équipement nécessaire pour construire un laboratoire de conservation de première classe. De 1957 à 1964 (voir les Rapports annuels de la NGC, 1957-1964) ses rapports de conservation donnent des renseignements de plus en plus précis

sur des types de traitement de plus en plus variés effectués sur un nombre de plus en plus important d'œuvres, non seulement appartenant à la NGC mais aussi à d'autres galeries dans tout le Canada. D'autre part, lui et son personnel commencèrent à participer à des conférences et études dans le monde entier. En 1964, ce département est devenu indépendant du Département de restauration (National Gallery of Canada, 1964), mais presque aussitôt qu'il s'est professionnalisé et a adopté les méthodes scientifiques, il s'est dissocié de la NGL pour être placé sous les auspices du MCN dans les années 1970. (National Gallery of Canada, 1972, pp. 122-125) Le laboratoire a été physiquement transféré dans un autre bâtiment et les travaux de conservation s'étendaient à toutes les collections nationales, mais séparément des œuvres d'art.

Je ne veux pas sous-entendre que la NGC a rejeté l'exploration scientifique des œuvres – bien au contraire, puisque le directeur de l'époque était ouvertement consterné par la perte du département conservation (*Ibid.* p. 124) – ou que les restaurateurs ont refusé de contribuer à la recherche érudite par les conservateurs ou à la documentation par les registraires. Mais l'organisation gouvernante, les MCN, a clairement fait une distinction entre l'art et la science. Quant aux MCN, ces deux notions ne semblaient pas aller de pair. Alors que d'une manière ou d'une autre, cette même distinction entre la science et l'art a été faite dans nos institutions d'étude de cas.

Les bases de données au service des restaurateurs, leurs dossiers papiers et leurs fonctions de travail sont restés en grande partie sans lien avec les activités de documentation des conservateurs ou des registraires dans nos institutions d'étude de cas. En outre, ils sont demeurés physiquement et numériquement distincts du CMS au cœur de la registration. Même si parfois on trouve des rapports écrits sur les traitements de restauration dans les dossiers papiers ou des mentions dans le CMS, il s'agit de copies statiques. Leur contenu reste encore et toujours difficile à accéder. En

même temps, on trouve, dans les dossiers des restaurateurs, des données robustes en format textuel et photographique sur l'histoire et la composition des œuvres – une analyse chimique (par exemple) des pigments de la peinture, des photographies UV et IR des œuvres, des images microscopiques et des magnifications des détails sur l'œuvre. Ce type de données n'est pas lié à la base de données des collections et n'est pas accessible aux chercheurs, sauf sur rendez-vous privé. Ainsi, alors même que la restauration a repoussé les limites de la documentation des œuvres d'art, les méthodes traditionnelles pour documenter les œuvres au sein de la registration n'ont pas évolué significativement. D'ailleurs, c'est seulement dans le cadre de la restauration et de la photographie (ci-dessous) que nous trouvons la mention de technologies optiques mises au profit de la documentation de la collection.

7.1.5 La photographie

Il existe clairement des preuves, dans les dossiers de toutes nos institutions à l'étude de cas, que les premières photographies ont été utilisées comme moyens d'illustration ou d'identification rapide d'une œuvre parmi un dossier. Mais les Rapports annuels nous montrent les vraies raisons pour adopter la photographie. C'était dans une volonté de disséminer ou de vendre des images des collections. La popularisation des collections était le but de la photographie, et non la documentation.

La NGL était la première parmi nos études de cas à noter la photographie de la collection dans ses rapports quasi-annuels. Elle est directement liée à la création des reproductions photographiques pour la vente au public. En 1884, le photographe parisien Braun et Cie a déposé auprès de l'administration et du directeur une demande pour obtenir l'autorisation de créer une série de photographies sur les tableaux dans la Galerie nationale. (House of Commons, 1886) Peu après, une autre série de

reproductions photographiques a été réalisée sur les collections des gravures italiennes et allemandes (House of Commons, 1887) à la NGL. Vers 1915 (National Gallery of London, 1955), comme il revenait moins cher d'avoir un photographe professionnel au sein du personnel et son propre « laboratoire » ou atelier photographique sur place, le Département photographique a été créé à la NGL. En 1921, des sections spécialement dédiées aux « Official Photographs » et au « Official Photographer » ont été ajoutées au Rapport annuel de la NGL pour enregistrer le nombre de photographies produites. (National Gallery of London, 1937, Director's Report 1921)

Mais le besoin d'un département séparé, dédié à la photographie, faisait écho à la demande du public plus qu'il ne répondait aux exigences de documentation à des fins de conservation, restauration ou gestion de la collection. Le premier Département de photographie était non seulement éditeur et producteur d'images photographiques, il était également responsable de leur vente. En effet, le Département photographique a par la suite été rebaptisé sous le nom de Département des publications en prenant à sa charge ces activités de la NGL, de la Tate et de la National Portrait Gallery. (National Gallery of London, 1937, Director's Report of 1931) Au presque même moment, la NGC a envisagé sa mission par rapport au service national en produisant une série de cartes postales et de petites photogravures de tableaux dans les musées pour servir un plus grand public. (1916, p. 15) Mais ne possédant pas son propre Département photographique, la NGC a demandé à la NGL qu'elle lui fasse le prêt de cartes postales, reproductions couleur et diapositives. (*Ibid.* National Gallery of London, 1937)

Dans chacune de nos études de cas, il s'est fait rapidement une distinction entre la photographie d'une œuvre, destinée principalement à des fins de diffusion au public, et la photographie « scientifique », destinée au travail de restauration. Les

photographies scientifiques sont aujourd'hui la propriété du Département de restauration exclusivement et, à ce titre, ne sont pas systématiquement accessibles au public, bien qu'elles puissent être visibles sur rendez-vous. Les conservateurs de chaque institution partagent la même perception, à savoir que les photographies doivent être interprétées.

En tant qu'élément de la documentation, la photographie a fait son chemin dans les procédures de l'acquisition des œuvres, mais il semble qu'elle ait revêtu un rôle relativement moins important et surtout aux fins d'identification visuelle rapide d'une œuvre, jusqu'à ce que les Guerres mondiales aient forcé à reconnaître l'importance de l'érudition et de la précision au service de la perpétuité. (National Gallery of London, 1955, p. 45) Surtout pour la NGL dans ces circonstances, la photographie a été reconnue pour son importance à l'érudition. Des studios de photographie ont été construits dans les locaux de stockage des collections au cours de la guerre, afin de documenter l'état de la collection et pour servir l'érudition des chercheurs. (*Ibid.*) Les résultats de ces circonstances furent une augmentation incroyable du nombre de négatifs photographiques, mais aussi un problème de catégorisation et de stockage des images. Un nouveau système de stockage et de dépôt des négatifs a été créé par la NGL en 1945, mais ceci a aussi conduit à une séparation physique des images de la collection du dossier d'information sur chaque œuvre, sauf dans le format papier du catalogue raisonné. Le système créé pour stocker les négatifs n'a pas apporté de grands changements au niveau des procédures de documentation.

En outre, il est intéressant de noter qu'aussi bien la NGA que la NGC produisait des reproductions photographiques des pièces de leur collection à fournir aux soldats au front et plus généralement pour contribuer à leur mission de diffusion de la collection dans un vaste territoire géographique. En plus de ces premières images aux fins de publicité et de vente, les diapositives et les autres reproductions ont été de plus en

plus utilisées dans les départements de l'éducation pour enseigner l'art et son histoire dans des régions éloignées du musée. Malgré cela, on sent encore la tension entre le réel et la reproduction dans la citation suivante : « The National Gallery does not teach art history as such, but it is eager to welcome all those studying the subject who seek out original works in preeminence to photographs or slides. » (National Gallery, 1972, pp. 19-20)

Dans chaque cas de cette étude, les photographies de la collection ont désormais leur propre département. Les divisions indépendantes ne s'occupent pas des photographies scientifiques qui sont produites exclusivement par les départements de restauration. Les photographies qu'ils produisent sont plutôt créées à des fins de marketing, publications, reproductions (pour la boutique du musée, des publications externes ou encore à des fins éducatives) et à des fins d'identification des œuvres au sein du CMS. Je fais volontairement une distinction ici entre l'identification et la documentation des œuvres parce que les photographies aux fins de documentation sont avant tout réalisées par les conservateurs dans le but de documenter l'état des œuvres avant, pendant et après leur traitement – alors que les images des collections servent surtout pour s'y référer rapidement visuellement dans le cadre du CMS. Au CMS, on utilise surtout les photos miniatures et les images de haute résolution comme outils de référence. Chaque dossier papier que j'ai examiné dans chacune des institutions de la présente étude de cas, contenait des photographies imprimées, bien que (en tout cas dans le cas de Londres) la plupart des photos imprimées avaient été transférées dans une photothèque séparée.

Dans chacune des trois galeries nationales, la photographie numérique a entièrement remplacé les films en celluloïd, ce qui n'est pas surprenant. Au fil des progrès technologiques, les diapositives et les photographies imprimées ont été numérisées, puis stockées numériquement – une technique qui ne capture pas autant de détails.

Toutefois, il existe aujourd'hui des photographies numériques maîtresses de haute résolution pour la plupart des œuvres dans la collection. De ces copies maîtresses sont faites des copies adaptées pour répondre à l'usage de l'image. La gestion des « media files » et en particulier les atouts photographiques sont distincts de ceux de la gestion du CMS pour les bases de données des restaurateurs. En raison de leur valeur pécuniaire potentielle, les images de la collection et leur utilisation potentielle ont été fortement réglementées, avec des bureaux de « Rights and Reproductions » ou « Image Hire » en spécifiant soigneusement la façon dont les images peuvent être utilisées et dans quelles conditions.

Et pourtant, au fur et à mesure que la photographie est devenue numérique et s'est popularisée, et surtout avec l'arrivée de l'Internet et du partage des images en ligne, ces restrictions ont commencé à être assouplies. Déjà, la NGA a modéré sa politique en matière de photographies, en leur rendant entièrement ouvert au public. Cependant, bien que la photographie joue un rôle de documentation, elle demeure très peu utilisée à cet effet, sauf dans un but de restauration, mais tout de même de manière séparée. De plus, même si la vidéo a été utilisée par toutes nos institutions à l'étude comme moyen d'éducation et de promotion, c'est aussi une technologie qui a été mise au service de la communication, et non pas forcément utilisée au service de la documentation.

7.1.6 L'automatisation

L'automatisation des catalogues de cartes de bibliothèque adhère à la logique linéaire de professionnalisation et la systématisation des approches de la gestion des collections d'art. Au Canada et aux États-Unis en particulier, la gestion des collections d'art national a suivi de près l'évolution de la gestion des collections de

bibliothèque. Bien que possédant une bibliothèque importante, la NGL accusait un retard dans ce sens. C'est peut-être pour cette raison qu'elle s'est automatisée beaucoup plus tard que la NGC ou la NGA, dont l'informatisation avait commencé par l'automatisation des cartes de bibliothèque dans les années 1970 et pas dans la décennie 1960 comme ce fut le cas ailleurs.

La NGC, sous l'égide du MNC, a participé au Projet d'Inventaire National, qui, bien qu'ayant échoué sa mission d'origine de contribuer à la numérisation de la totalité de l'inventaire national, a tout de même réussi à encourager les musées nationaux à avoir recours au numérique pour gérer leurs collections. Quant à la NGA, elle a participé à un projet multi-institutionnel centré essentiellement sur la numérisation de l'information sur les collections d'art dans les plus grandes institutions des États-Unis (le MPP). Ce projet, subventionné par l'Institut de recherche Getty, a aussi échoué à sa mission d'origine de faire converger les données de plusieurs institutions sur leurs collections. Il a toutefois, lui aussi, favorisé la gestion numérique des collections au sein du NGA ainsi que dans l'ensemble des musées aux États-Unis. La NGL s'est numérisée bien après les autres galeries. Cependant, plutôt que de numériser un catalogue de cartes sur sa collection, ce qu'elle ne possédait pas, elle a plutôt numérisé l'information contenue dans le catalogue systématique de sa collection. Afin de pouvoir convertir les données dans un format qui permettrait de faire facilement des recherches, une grande partie du contenu des catalogues raisonnés a dû être abrégée. Il s'est avéré cependant compliqué par la suite de procéder à des mises à jour des données sur les œuvres, parce que la production des catalogues systématiques représentait un investissement à la fois en temps et en argent.

En contraste au projet MicroGallery de la NGL, il faut rappeler que la NGC a essayé à piloter un sort de catalogue en ligne par rapport à leur projet CyberMuse. L'approche à CyberMuse était l'inverse de celui de MicroGallery : le MicroGallery

était essentiellement un effort à numériser un catalogue de la collection imprimée, alors que le projet CyberMuse était un effort à ajouter du contexte aux informations minimales disponibles sur la collection en ligne. En tant que projet de contextualisation (voir médiation) axé sur les jeunes (National Gallery of Canada, 2003, p. 9) en format numérique, les Divisions d'éducation et d'informatique ont collaboré pour réaliser le projet. Sans contributions actives du portail de la collection en ligne pour la base de données de la collection, CyberMuse n'était pas capable de rester à jour ou de diffuser les données correctes sur la collection. (G. Spurgeon, *entrevue personnelle*, 25 juin 2015, Appendice I)

Fait intéressant à noter : les résultats en matière d'automatisation pour les trois galeries, que ce soit à partir de vastes catalogues imprimés ou de brèves cartes dactylographiées, ont été essentiellement les mêmes. Depuis l'époque de l'automatisation des systèmes de bibliothèque et l'automatisation de la récupération d'informations sur les collections, les bases de données sont devenues de plus en plus sophistiquées. Le RCIP a régulièrement interrogé et comparé les CMS qui sont appropriés pour les collections muséales²⁶⁹, en menant à la popularité croissante de quelques acteurs dominants dans le domaine. Les galeries nationales dans nos études de cas ont compté sur les TMS et MIMSY, deux des systèmes les plus appréciés. Ces systèmes, discutés ailleurs, sont devenus durant la dernière décennie des outils de gestion très sophistiqués, mais le but de cette étude n'est pas d'analyser davantage leurs capacités. Toutefois, il est à noter qu'il n'y a aucune preuve que l'adoption ou le développement de ces systèmes ait modifié les méthodes ou les philosophies de la documentation déjà en place dans nos institutions d'étude de cas depuis l'ère prénumérique. Ces systèmes semblent plutôt avoir retranché les idéaux de catalogues de cartes de bibliothèque automatisées de même que la mis en évidence la fonction de

²⁶⁹ Voir le site Web du RCIP : <http://canada.pch.gc.ca/fra/1443107654852/1443107691197> Gestion des Collections : <http://canada.pch.gc.ca/fra/1443107654852/1443107691197>

cette base de données dans le cadre de la gestion de la collection, c'est-à-dire ils préconisent principalement l'identification générale, valeur et lieu d'art parmi nos études de cas.

Alors que les bases de données ont évolué pour graduellement permettre la gestion de catégories de données textuelles comme les catalogues de cartes bibliothécaires, elles se présentaient tout au début sous forme de registres ou de listes. Même en devenant plus sophistiquées, les bases de données exigeaient l'emploi d'une terminologie précise et restrictive pour permettre de retrouver les fichiers correspondants. À mesure que les bases de données numériques ont adopté des pratiques analogues, elles ont permis de rehausser et renforcer encore davantage le même type de normes pour la documentation des œuvres d'art. Pour que la bonne terminologie soit utilisée, seul un petit groupe de documentalistes bien formés, généralement des registraires, étaient autorisés à saisir ou changer l'information contenue dans les bases de données. Le volume d'informations collectées demeurait minimal, d'autant plus que les contraintes physiques imposées par les nouvelles techniques de gestion requéraient l'emploi d'abréviations. Même les toutes premières bases de données numériques offraient un champ d'information restreint (16 caractères), ce qui obligeait à couper le nom de l'artiste et les titres des tableaux. (L. Sarasan, *conversation téléphonique*, 20 novembre, 2014) Selon les dires de plusieurs personnes interrogées, parfois, dès lors que de nouvelles pratiques avaient été adoptées – cartes à index ou bases de données au lieu de dossiers – y compris de nouvelles façons de gérer le vocabulaire utilisé, les anciennes pratiques étaient aussitôt abandonnées ainsi que tous les outils de gestion qui les accompagnait. Il semble en toute évidence que la méthodologie repose sur les exigences minimales : l'approche « mille-feuilles » de la saisie des données. Les registraires n'ont qu'à chercher un sous-ensemble de données hétérogènes. Des efforts pour cataloguer en profondeur ont été faits de façon aléatoire et non standardisée, ce qui rend difficile la recherche, la récupération ou la localisation

d'autres données, en soulignant les effets les plus terribles de l'informatisation de la connaissance.

Enfin, en ce qui concerne l'automatisation, bien que la migration de l'information sur les œuvres vers un forum en ligne ne soit pas le but de cette étude, je note ici que les efforts à mettre en ligne les informations sur les collections ont été généralement rendus compliqués parce que la nature de l'information n'était pas initialement destinée à être publique. Ainsi, quand les premières navigations sur le Web sont apparues dans les années 1990 et que l'Internet a commencé à être largement utilisé par les musées (Anderson, 1996), il manquait encore beaucoup d'offres de collections numérisées en ligne. (Wallace, 1995) Aujourd'hui encore, dans chacune de nos institutions d'étude de cas, les CMS, qu'il s'agisse de TMS ou de MIMSY, demeurent le centre général des données de collections pour fournir à des applications en ligne et souvent des autres types de bases de données. Même le désir pour de plus en plus d'informations disponibles sur Web n'a pas changé la nature de la collecte de données sur les œuvres. Le CMS a été conçu et il continue à remplir une fonction beaucoup plus précise. Le résultat est que la version en ligne des œuvres de collections suit le même format qu'un processus d'inventaire interne pour ce qui est des renseignements de base avec une image.

Pour illustrer cette idée, intéressons-nous brièvement à la présence des collections de musées en ligne (externe et sous forme numérique). Les premières itérations numériques (sur CD-ROM) des collections avaient plus ou moins l'apparence d'un catalogue ou d'une exposition physique, dans lesquels les œuvres étaient classées par compartiments, chapitres ou galeries. Aujourd'hui, si l'on examine les collections représentées en ligne, on constate que peu de choses ont changé. Les collections peuvent être recherchées et retrouvées par la voie numérique à partir d'un portail spécifique du site Web du musée, ou on peut les consulter aussi à partir de

regroupements reliés, tout comme ceux que l'on trouverait dans des catalogues d'expositions. L'information qui y est affichée est la même information détaillée que celle inscrite sur les écriteaux accrochés aux murs des musées ou sur les catalogues imprimés. La plupart du temps, l'information plus narrative qui figure dans les catalogues imprimés n'apparaît pas sur ces écrans. Si toutefois c'est le cas, l'information demeure sous la forme statique d'une description tirée d'un format imprimé, mais n'est en aucun cas le type d'information qui peut être mise à jour occasionnellement.

De même, les sites Web et les applications ne sont pas conçus assez séparément des versions physiques. La primauté de l'environnement matériel se voit dans les formats numériques qui ne tiennent pas compte des paramètres très différents entre les environnements physiques et numériques. En revanche, au lieu d'être une occasion d'explorer différemment les idées et la connaissance derrière la présentation physique, ces pauvres « médiations » numériques ne sont que des imitations numériques du monde matériel, accompagnées de la même information qu'on trouve sur les cartels, dans les catalogues imprimés, ou encore dans les Acoustiguides. Certaines de ces expositions numériques seront également « terminées » lorsque leurs homologues physiques sont terminés au lieu de persister comme des ressources archivistiques. Ce phénomène s'appelle le « print paradigm » (Doueïhi, 2011, pp. 6-8) où nos attentes de la culture créée par la technologie de l'imprimerie s'imposent sur la manière dans laquelle on utilise les autres technologies.

De nos jours, les collections sont encore exposées dans des sites Web spécifiques d'institutions sous un format qui rend leur recherche difficile par le biais des moteurs de recherche externes malgré des avertissements, maintenant ancien, contre ce pratique. (Dunn, 2000) Et si par chance l'œuvre peut être retracé, l'information qui accompagne une œuvre courant de la collection reflète encore et toujours une

approche de la documentation qui n'est pas si différente de celle des premiers catalogues de vente aux enchères. Certaines institutions, notamment nos galeries nationales, ont complètement arrêté de se battre pour le respect strict des droits d'auteur. Les données et l'information (c'est-à-dire la documentation) au sein de telles médiations ne sont pas assez riches pour soutenir de plus profondes interrogations par rapport au numérique.

7.1.7 Sommaire des observations sur les similarités dans l'évolution de la documentation parmi les cas d'étude

En général, l'utilisation précoce des technologies par nos galeries a subi moins de contraintes que de difficultés pour concevoir ou présenter les collections physiques dans un monde numérique. Même lorsque l'ordinateur de bureau est devenu plus abordable, l'accès au réseau informatique a été entravé par la connectivité lente et le manque de sécurité, en interférant avec la qualité des images et en aggravant les problèmes de droit d'auteur. Alors que nos institutions d'étude de cas ont montré la voie pour les institutions d'art d'être en ligne avec des images²⁷⁰, à cette époque dans l'histoire, il y avait de grands enjeux potentiels en ce qui concerne les droits d'auteur et le coût impliqué pour rendre les images accessibles au public. Ces complexités et incertitudes ont amené les conservateurs à être prudents et peut-être avares avec les images diffusées sur l'Internet. Pécher par excès de préserver l'intégrité de la collection est une habitude profondément ancrée de la profession. En effet, alors que les technologies optiques et numériques ont aidé à résoudre les problèmes de sécurité et de la qualité de l'image, la suppression de ces obstacles a révélé une préférence

²⁷⁰ L'entièreté de la collection de la NGA est disponible en ligne depuis 1997, et celles de la NGL et NGC depuis 1998.

profonde de l'objet matériel sur sa valeur informative de la part de ses gardiens, un préjugé qui trahit la puissance continue des traditions ancrées au modèle Galerie.

Même en dehors des tendances observées au cours de l'histoire, il persiste encore aujourd'hui un penchant vers la compartimentation des tâches et un besoin de réduire et limiter les données quant à leur nature, accès et volume. Les premiers catalogues limitaient les données pour respecter les normes de brièveté imposées par les catégories scientifiques et les catalogues de vente aux enchères. La professionnalisation a mené à une approche bibliothécaire systématique pour la gestion des œuvres et donc des données s'y rapportant. Il s'en est suivi une catégorisation encore plus poussée pour épouser les normes bibliothécaires qui a abouti à un modèle restreignant le volume de données collectées sur les œuvres. De plus, l'accès à la gestion de ces données s'est vu encore davantage restreint.

C'est l'automatisation des systèmes qui est à l'origine de ces pratiques. En même temps, la professionnalisation accrue a créé davantage de divisions parmi le personnel des musées, ce qui ne facilite pas l'homogénéité entre les types d'informations sur les œuvres et la cohésion entre les pratiques documentaires. Le travail des restaurateurs et leur documentation approfondie sur les œuvres sont maintenus à l'écart des archives photographiques des musées ainsi que des dossiers de recherche des conservateurs et des données des registraires. Le seul endroit où semblent converger tous les types de documentation et de résultats de recherches sur une œuvre est le catalogue raisonné imprimé, dont la mise à jour et la production demeurent coûteuses et l'intérêt peu populaires.

7.2 Observations générales sur l'emploi des technologies dans les musées d'art pour la documentation des œuvres d'art.

Nous avons examiné l'histoire unique de chaque galerie et y avons noté les mêmes efforts à promouvoir le modèle de musée et à intégrer la nature inconfortable du modèle de galerie d'art privée à travers le processus d'établissement de trois galeries nationales. Alors que ces efforts ont eu lieu à divers niveaux : les sciences, l'industrie, l'éducation, l'information, la sensibilisation du public et l'administration – à la poursuite d'idéaux scientifiques –, la galerie nationale en tant qu'entité hybride formée de l'amalgame d'un musée des sciences public et d'une galerie d'art, est demeurée résolument hermétique aux progrès technologiques au niveau de ce qui pourrait, bien que ceci reste discutable, être considéré comme le niveau de convergence le plus fondamental entre ces deux modèles : la documentation de la collection. C'est par rapport la documentation que toute autre forme de la technologie peu accéder la richesse des collections d'art.

Ce résumé de l'histoire des formes de documentation pour ces trois galeries nationales démontre l'évolution d'une norme acceptée de la documentation sous forme imprimée, mais aussi la manière dont on en est venu à une telle compartimentation. Le résultat étant que la notion de la documentation des œuvres d'art relève toujours du travail de registration, même si le terme « registraire » n'existait pas avant le 20^{ème} siècle, et même si une version élaborée de documentation est réalisée au sein de plusieurs services qui restent cloisonnés et dépourvus de toute cohésion. Nos études de cas approfondies détaillent les raisons pour les normes d'origine et les itérations institutionnelles, mais le résumé ci-dessus révèle que, malgré les ruptures radicales qui auraient pu exiger l'évolution de cette norme, la pratique essentielle de la documentation des œuvres d'art demeure la même. Ce n'est

pas plus évident que dans les réactions collectives aux principaux points de rupture liés aux technologies optiques et numériques.

7.2.1 Les instruments optiques²⁷¹

La révolution technologique de l'information *optique* (microscope, télescope, caméra), qui a eu lieu bien avant la révolution *numérique* et qui a bouleversé grandement les sciences, a créé presque aucune vague dans les musées. À prime abord, on pourrait croire que les arts visuels et les instruments servant à améliorer la vision humaine forment un heureux mariage. Mais l'histoire du modèle de galerie nous a prouvé que cela n'a jamais été le cas. On ne peut évidemment pas dire qu'un fervent amateur d'art ou qu'un professionnel passionné en histoire de l'art n'a jamais été ravi de se munir d'une loupe pour observer les détails d'un tableau, au cours des cinq derniers siècles, mais dans le contexte de nos présentes études de cas, on dispose de peu de preuves quant à l'utilisation d'instruments optiques par les premiers gardiens ou conservateurs, ni, plus tard, par les registraires. Nous considérons ici les instruments optiques au sens le plus basique du terme : les lentilles grossissantes et les appareils photographiques. Il n'est pas nécessaire d'élaborer davantage sur la diversité de ces appareils, puisqu'ils ne sont présents que de façon très limitée dans l'histoire de nos études de cas.

²⁷¹ La technologie optique fait référence aux instruments qui utilisent la lumière pour synthétiser ou améliorer la vision humaine. L'ingénierie optique moderne comprend la fibre optique qui permet de transmettre des signaux électriques pour relayer des informations et établir une communication. Pour rester dans le cadre du sujet qui nous intéresse, nous limiterons notre référence aux technologies optiques aux instruments qui les utilisent.

Les premières références aux loupes remontent à l'antiquité²⁷² et elles étaient certainement utilisées dans des domaines émergents de la science. Les lunettes sont apparues au 18^e siècle en Italie et le télescope et le microscope au début du 17^e siècle aux Pays-Bas.²⁷³ Tandis que le modèle muséal émergeait en Angleterre, la Royal Society a employé d'une manière très célèbre le microscope pour produire des images aux fins de documentation et d'études. (Hooke *et al.*, 1665) L'appareil photographique, lui aussi, a fait son apparition à un point important dans nos histoires collectives, d'abord en France au milieu des années 1820 (Marignier, 1999, pp. 478-490) à peu près à la même époque que l'ouverture de la NGL en 1824. Une fois que ces technologies sont apparues, elles ont connu une évolution rapide et de multiples itérations et avancements. Ce n'est toutefois pas avant longtemps qu'on trouve des traces de leur utilisation dans les musées.

Bien qu'il soit indéniable que la photographie, sous toutes ses formes, a irrévocablement marqué le cours de l'histoire de l'art, le déclic n'a vraiment eu lieu qu'à la fin du 19^e siècle, quand l'impressionnisme a amené à s'interroger sur le rôle de l'effet visuel dans la création artistique. C'est à peu près à la même époque que la NGL mentionne la réalisation de reproductions photographiques de ses collections par des photographes externes. Bien que c'était presque un demi-siècle après l'émergence du daguerréotype (en 1839) et qu'entre temps, ce processus était devenu plus facile et moins onéreux à réaliser, on l'utilisait encore très peu à la NGL, et semblerait-il pas du tout à la NGC. Nous avons aussi remarqué que le recours à la photographie, par les musées, variait en fonction de la vente de reproductions et, un peu plus tard, à la communication ou la dissémination de leur collection. Ceci a mené

²⁷² La première référence aux loupes est fait dans la comédie grecques classique *Les Nuées*, par Aristophane en 424 avant Jésus-Christ. Voir Henry C. King, *The History of the Telescope* (London : C. Griffin, 1955).

²⁷³ Voir le site Web du *Galileo Project* à <http://galileo.rice.edu/sci/instruments/telescope.html>

à la création de départements distincts pour la vente et la production de ces images dont la clientèle visée était les consommateurs. Ces images furent de plus en plus utilisées au service de conférences publiques ou à des fins éducatives. Ce fut un phénomène fatidique, si l'on considère comment, plus tard dans l'histoire de chacune de nos institutions d'étude de cas, la production de vidéos dans et par les musées, a été particulièrement associée à des activités éducatives, d'information et de sensibilisation du public, et non de documentation.

De même, les techniques de grossissement et de microscopie, bien qu'elles aient évolué longtemps avant la photographie, sont en grande partie ignorées par les galeries nationales de notre étude dans leurs pratiques documentaires. Les premiers restaurateurs et les conservateurs se sont très certainement servis des loupes pour améliorer leur vision, mais de telles pratiques n'ont pas été documentées avant le 20^e siècle lorsque les premiers laboratoires de restauration internes sont apparus dans chaque institution. Ces départements modernes sont dédiés aux avancements scientifiques en employant toutes sortes de techniques photographiques et microscopiques au moment où celles-ci ont émergé pour examiner des œuvres d'art, dévoilant les histoires, les techniques et les relations auparavant cachées. Alors que ces départements devenaient plus liés à la science, leur utilisation des technologies optiques et encore leur méthodologie documentaire sont encore tenues à l'écart de la documentation primaire d'une œuvre d'art, la documentation qui formait le cœur des dossiers permanents. Les technologies puissantes utilisées pour examiner les œuvres d'art coûtent cher et leurs usages prennent beaucoup de temps. Néanmoins, les résultats chers et rares et les documents (en fait, les nouvelles connaissances) produits par ces analyses ne sont pas souvent inclus au dossier permanent d'une œuvre, ni accessibles par les employés du musée, et certainement pas par le public.

Par conséquent, bien qu'il soit injuste de dire que les galeries nationales faisant l'objet de cette étude ont été réticentes à utiliser les appareils optiques, on voit clairement que de tels instruments ont été employés en dehors de la gestion des collections et des données s'y rapportant. Les microscopes ont permis d'avoir une vision plus précise des œuvres d'art. La photographie, quant à elle, a permis de prolonger le temps de vision, puis, plus tard, les vidéos, de procurer des images dynamiques. Chacun de ces appareils étaient principalement utilisé en dehors des fonctions de recherche et de gestion du musée. Mais surtout, nous remarquons que ces appareils ont eu peu ou aucun impact majeur sur les pratiques de documentation, à part l'ajout de photos de diverses usages et qualités.

7.2.2 Les technologies numériques

Cette étude a déjà été abordée en détail dans la façon dont la numérisation a touché la méthodologie documentaire de chacune de nos institutions d'étude de cas. Il serait impossible de dire que la numérisation n'a pas constitué une rupture importante au cours de l'histoire de la documentation dans nos galeries nationales examinées. Toutefois, pour mieux mesurer l'étendue de cette rupture, il faut regarder à quel point elle a changé les méthodologies existantes ou les philosophies derrière les pratiques (reconnaissant que la philosophie est difficile à « mesurer » car elle n'est pas souvent écrite). Cela se voit peut-être mieux à travers les similitudes des changements vécus par nos trois institutions que dans leurs différences. La transition vers les technologies numériques comme ce qui a trait à la documentation des collections porte essentiellement sur la résistance précoce aux technologies numériques, la numérisation éventuelle de la collecte de données et l'accès au numérique en ligne de nos jours.

In the brave new electronic world, few bastions of the humanities have withstood the march of technology more tenaciously than the art museum. That these institutions tend to think of themselves more as custodians than communicators is, I believe, the obvious explanation for their seeming indifference to the rigors and evident potentialities of data processing. (Ellin, 1969)

Les chercheurs en sciences humaines ont toujours accusé un certain retard dans l'utilisation de l'informatique pour leurs recherches. (Grabar, 1994) Sachant cela, on peut mieux comprendre le retard encore plus grand des musées. Pour ce qui est des sciences "dures", les ordinateurs ont été tout d'abord accueillis comme des calculatrices sophistiquées. (Feeney et Ross, 1994) Bien que l'informatique fût utilisée depuis les années 1950 dans les sciences humaines, on y avait très peu recours dans ce domaine. Autant on peut facilement convertir du texte en données numériques, autant on ne peut pas le faire aussi facilement pour des images. Comme les images jouent un rôle de première importance dans diverses branches des sciences humaines, les ordinateurs, au départ, n'étaient pas vraiment adaptés pour apporter une valeur ajoutée au travail. Leur utilisation se limitait donc au traitement de texte, à la rédaction et la transmission de courriels, et à la collecte de données. (Feeney et Ross, 1994, p. 5) Les technologies numériques étaient perçues comme une intrusion dans le monde conservateur des chercheurs en sciences humaines (Grabar, 1994, p. 140), un sentiment que l'on observe encore dans les musées d'aujourd'hui. Petit à petit, les ordinateurs ont évolué en instruments de stockage et de traitement des données (*Ibid.* Feeney et Ross) et ont permis de stocker, rechercher et transmettre du texte et des images d'une manière beaucoup plus sophistiquée. (Marty, 2012, p. 28) Ceci a eu des répercussions importantes au niveau des sciences humaines, avec les bibliothèques et les archives comme principaux précurseurs. (Feeney et Ross, 1994 ; Grabar, 1994) Les collections d'objets des musées étaient, pour leur part, moins bien adaptées aux pratiques de numérisation que celles de leurs homologues du secteur des collections.

Bien que chaque institution d'étude de cas ait adopté les ordinateurs et les logiciels de gestion numérique dans ses pratiques à différentes époques de l'histoire, elles ont toutes suivi plus ou moins la même trajectoire. Chaque institution avait en place un système d'inventaire de la collection et un système de catalogage de la collection. Les deux étaient liés, mais séparés. La documentation des œuvres a essentiellement eu lieu au moment de leur acquisition, ou lorsqu'un intérêt particulier a surgi de la part d'un conservateur. Les données fondamentales et les informations sur l'œuvre ont été gardées tout d'abord, dans le cas de la NGL, dans des carnets puis dossiers qui furent adoptés dans les années 1920, ou dans le cas de la NGC et la NGA, sur des fiches d'index autour des années 1930 et plus tard dans un système de dossiers pour rassembler les documents et les informations connexes. Dans chacune de nos études de cas, les premiers catalogues ont servi de registres internes *et* externes de la collection, qui suivaient toujours le format bref des catalogues de vente aux enchères. Également, dans tous les cas, lorsque la galerie a adopté des systèmes numériques de gestion des collections (en 1972 pour la NGC, en 1973 pour la NGA, et en 1980 pour la NGL), les données fondamentales étaient saisies numériquement. Les autres types d'informations – plus narratives ou élaborées – étaient gardées séparées dans les dossiers physiques, sinon, dans quelques cas, jetées. Actuellement, nous percevons les échos accidentels des premières pratiques des musées scientifiques qui contrastaient avec la tradition des textes plus longs et descriptifs accordés aux collections d'art dans les galeries privées. Ce que nous ne percevons pas est tout changement majeur à la nature des données ou informations saisies. Les mêmes données essentielles sont recueillies, le même processus essentiel suivi, et les mêmes philosophies gardées. À la différence que maintenant les données sont recueillies sur des supports numériques plutôt que physiques.

Au fur et à mesure que les bases de données des musées sont devenues de plus en plus sophistiquées, elles ont continué à être conçues comme des systèmes numériques

(automatisés) de cartes de bibliothèques et gérées en tant que telles. La NGL et la NGA utilisent toutes deux TMS et la NGC utilise MIMSY XG. Et malgré l'énorme augmentation qui a pu être constatée dans la capacité de ces logiciels de gestion des collections à collecter, stocker, faire des liens et retrouver des données pour plus que des informations de base, les institutions de notre étude de cas continuent à les utiliser de la même façon qu'ils ont été conçus au départ. Au cours du processus de représentation cartographique et de migration des données d'autres logiciels vers le TMS, Gallery Systems a un aperçu du type de données qui sont capturées sur les œuvres. Quelle que soit la capacité de ces systèmes de gestion des collections, la perception qu'on en a et l'utilisation qu'on en fait a très peu évolué depuis le début de leur apparition où l'on cherchait à saisir le minimum d'information, si bien que le modèle actuel du CMS est d'associer des données restreintes sous forme de texte à un nombre restreint d'images de qualité limitée. Par ailleurs, ces données sont retraçables seulement à partir de mots clés ou de données trouvées dans les bases de données superficielles, que la plupart des chercheurs ne connaissent pas. Autrement dit, si vous ne connaissez pas le titre d'une œuvre ni le nom de l'artiste, ou encore la date de sa création, il y a peu de chance que vous la trouviez. De plus, ces informations ne sont généralement disponibles que sur un système interne. Même si elles sont disponibles en ligne, on ne peut pas les chercher en dehors de la base de données du musée (à partir d'un moteur de recherche universel comme Google ou Bing, par exemple). Le lien vers cette architecture externe est encore limité par l'architecture de la base de données et par la façon dont elle est reliée aux autres données en ligne. En conséquence, l'information est limitée et difficile à trouver, à moins de savoir exactement où chercher.

Tandis que les sciences humaines en général et les conservateurs en particulier étaient réticents à l'utilisation des technologies de communication numérique, le rayonnement au public et les fins d'éducation, peu importe la taille du pays, ont été

constamment tributaires de la technologie, tout ce que cette technologie pouvait être à l'époque, tout au long de nos études de cas. L'impression et la diffusion de livres ont créé une population plus instruite et contribué à l'avancement de la science. L'amélioration des méthodes de reproduction des images a permis le partage de la culture et la transmission des idées, des illustrations les plus anciennes aux applications numériques les plus récentes. Cette étude a déjà fait ressortir que les images et les photographies reproduites sont alignées rapidement avec le travail des départements de l'éducation et le rayonnement. Les premières technologies audio et visuelles ont joué un petit rôle en contribuant à cet usage. Parce que ces technologies dans leur sens le plus élémentaire ont contribué à la communication aux masses, et parce que les pratiques d'éducation cherchaient essentiellement à modifier la perception latente d'élitisme en diffusant les connaissances au public, l'éducation et le rayonnement dans les galeries étudiées s'associaient très tôt avec le concept très général de « technologie ». Ceci est clairement visible dans les Rapports annuels pour chaque étude de cas.

À mesure que les technologies de la communication ont évolué et sont passées au numérique, les institutions de notre étude de cas les ont de plus en plus utilisées pour l'information et la sensibilisation du public et les fins éducatives. Lorsque les premiers navigateurs Internet sont apparus, au milieu des années 1990, et ont commencé à être beaucoup utilisés par les musées (Anderson, 1996, p. 242), les pages des sites Web des musées donnaient de l'information de base pour faciliter l'accès et la visite du musée, mais il y figurait encore très peu de collections visibles en ligne. (Cody, 1997, pp. 31-32 ; Wallace, 1995, pp. 423-424) Quand ils ont commencé à utiliser les technologies numériques, les musées avaient du mal à présenter des collections physiques sur une plateforme virtuelle. Même une fois que la technologie de l'informatique de bureau est devenue financièrement plus accessible, l'accès au réseau était limité par une connexion lente et l'absence de dispositifs de sécurité

fiables, interférant avec la qualité de l'image et accentuant les questions de droits d'auteur. L'étude de Wallace de quatre types de musées présents en ligne rend compte des éventuels problèmes de droits d'auteur et de coûts liés au fait de rendre les images accessibles en ligne, à mi 1990s, mais fait aussi état d'un manque d'informations – même textuelles – sur les collections. Ces difficultés ont amené les gardiens des collections à être prudents et même un peu avarés quant aux images rendues accessibles sur l'Internet. Il a toujours été une des tendances de la profession, de vouloir sauvegarder le plus possible l'intégrité des collections.

Ces craintes se sont fait nettement ressentir lors de la construction des premiers sites Internet muséaux. Même après que les enjeux des droits d'auteur et de la qualité des images aient été résolus, on craignait que les visites en ligne remplacent les visites sur place. (Cody, 1997, p. 39) Il semblait que le fait de consentir à utiliser les images des collections en ligne sous-entendrait en quelque sorte que l'on approuve tacitement les reproductions et accepte leur mérite et leur valeur potentielle en tant qu'égaux des œuvres originaux (Jones-Garmil, 1996), comme Benjamin l'avait présagé. Par ailleurs, il semblait donc que la version numérique, soit des musées, soit des collections, allait remplacer les versions physiques (Negroponte, 1995, *passim*) et que, par conséquent, les musées traditionnels ne seraient plus nécessaires. Bien que cette crainte ait largement été réfutée, chaque progrès de la technologie semblait éveiller de nouveau les mêmes sentiments parmi les traditionnalistes. Lorsqu'à cette crainte s'ajoute un mépris de la capacité de la technologie en général, elle continue à nuire à la quantité d'information numérique disponible sur les œuvres d'art dans un environnement en ligne. (Zorich, 2012)

Peut-être en réponse à de tels sentiments ou bien toujours dans l'idée d'utiliser les technologies optiques et numériques au service de la communication, toujours est-il que nous remarquons, dans nos cas à l'étude, que les premiers efforts de mise en ligne

de la part des musées d'art ont été entrepris par les Départements de l'éducation. Il s'est produit littéralement une dissociation entre la collection et sa manifestation en ligne. Dans le cas de la NGC, ceci a créé beaucoup de difficultés pour tenir les collections à jour et complètes, puisqu'elles étaient conçues indépendamment de la base de données de gestion des collections. Peut-être parce qu'il y avait très tôt une distinction entre le travail des Départements de conservation et celui des éducateurs, les efforts investis pour intégrer les technologies numériques dans le travail des galeries continuent d'être associés avec l'enregistrement et la tenue de registres.

Alors, les tâches traditionnelles de la documentation – prendre des photographies, écrire les textes descriptifs, créer des listes des faits connus, copier les documents témoins – restent peu changées par les nouvelles capacités des technologies optiques et numériques et se font toujours dans l'esprit de l'ancien modèle de documentation – sauvegarder, restreindre, garder tel quel. De tels idéaux vont totalement à l'encontre de l'esprit de la « technologie » d'aujourd'hui, s'opposent contre la demande croissante de nouvelles connaissances, et agissent au détriment de la compréhension des collections muséales de nos jours ou de l'avenir. Cette pratique ne peut pas être mise à jour simplement. Il faut la reconcevoir complètement dans une pleine compréhension de comment et pourquoi les TCI ont changé le monde matériel, y compris les œuvres d'art anciennes. Ce sont de nouvelles façons de comprendre, visualiser et développer la connaissance et non pas seulement des outils d'efficacité.

Alors que la réaction collective face à ces nouvelles technologies optiques et numériques a été d'accueillir et de s'adapter volontiers et instantanément à tous les changements à la fois profonds et rapides qu'elles suscitaient, les galeries nationales, quant à eux, perdurent, en évoluant très peu dans leur philosophie et méthodologie de la documentation des œuvres d'art. La relation des technologies, tant numériques qu'optiques, aux galeries d'art nationales devient plus claire, du moins plus

clairement étroite : il reste que la technologie est le fruit de la science et au service du modèle musée, et comme on le sait, la relation entre la science et l'art est ténue.

Tableau 7.1 : Tableau synthèse des étapes générales du développement de la documentation aux institutions étudiées

	Invention ou début commercial	NGL	NGC	NGA
Date de fondation	—	1824	1880/82	1938/41
Début d'usage des carnets des œuvres écrits à la main	—	c. 1855	c. 1940s	n/a
Début d'usage des dossiers papiers pour chaque œuvre	—	1920s	1960s	1970s
Premier registraire employé	—	1982	1959	1938
Création du département de restauration	—	1937	1950	1950
Début d'usage des catalogues des cartes d'index	1890/1928	n/a	1930s	1930s
Début de « automation » ou « computerisation » au musée	MARC 1971	1980	1972	1973
Premier usage d'ordinateur pour la gestion des collections	PC 1975	1990	1975	1981
Adoption du premier CMS	base des données 1962	1992	1981	1985
Adoption du CMS actuel	RdB 1970	2000	1996	2006
Début du premier site Web	1994	1998	1998	1997

7.2.3 Observations générales sur la documentation analogue et numérique des œuvres d'art

Dans le cadre de la documentation analogue²⁷⁴, c'est-à-dire au format d'impression, la professionnalisation et la modernisation après guerres ont ouvert la voie vers l'automatisation, mais ont renforcé les approches à la documentation qui priorisaient l'efficacité et le minimalisme plutôt que de les modifier radicalement. En outre, malgré les progrès significatifs accomplis dans les domaines des sciences de la photographie et de la restauration, les normes de documentation analogue des œuvres d'art ont connu peu d'évolution. La quantité de données recueillies est restée minime, limitée au strict nécessaire pour l'inventaire et la gestion.

Les progrès des technologies numériques et leur implémentation dans le domaine des sciences humaines ont constitué une période charnière à laquelle on pouvait s'attendre à ce qu'il s'opère des changements importants en matière de pratiques, ou que surviennent de nouvelles façons de considérer ou de définir les collections, les images, les œuvres et, finalement, la documentation. Alors que les moyens d'enregistrer les données ont évolué, rien n'indique, dans nos études de cas, que les technologies numériques aient changé en quoi que ce soit le type de donnée enregistrée ni la façon dont les œuvres sont documentées, ni aucune philosophie directrice ou définition de « documentation ». Au contraire, on dirait que la documentation, bien qu'elle ait pris une forme numérique, repose toujours sur une approche minimale de recueil de données, d'un groupe restreint de personnes habilitées à collecter et saisir les données, et d'un accès limité à ces données. Ceci démontre l'omniprésence continue du paradigme de l'impression dans la philosophie

²⁷⁴ Voir aussi Raymond Montpetit, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique ». *Publics et Musées*, 9, no. 1, (1996), p. 55-103.

et les pratiques documentaires, même si les méthodologies ont adopté les outils numériques.

7.3 Observations finales sur l'état de documentation des œuvres d'art

Tout au long des trajectoires d'évolution uniques à chacune de nos institutions d'étude de cas, on a trouvé peu de preuves que les technologies optiques ou numériques ont eu des répercussions importantes sur les méthodologies ou les philosophies de la documentation des œuvres d'art. Ceci est devenu plus évident encore quand nous avons comparé les similitudes dans leur histoire collective de la documentation des œuvres. Ce qui est apparu aussi lors de cette étude, c'est une série continue de dissociations qui a eu un impact sur la nature de la documentation de l'art aujourd'hui, et ce, tant pour sa méthodologie que pour sa philosophie. Les dissociations les plus grandes qui ont eu une incidence sur la documentation sont, entre autres : la dissociation entre les sciences et les arts ; la dissociation entre les technologies numériques et les œuvres d'art ; et une dissociation entre l'image et le récit dans la documentation des œuvres d'art.

7.3.1 Des dissociations qui perdurent encore de nos jours

Si l'on revient au point de départ de notre étude, nous avons perçu une forte distinction entre des "sciences" et des "arts", même s'il s'agissait de deux concepts qui étaient en train de prendre forme. Il y avait une distinction par rapport à qui profitaient les sciences et les arts, comment les objets de l'un et de l'autre de ces deux domaines étaient collectés et documentés, et, bien qu'il y ait eu, au fil des ans, de nombreux efforts pour combiner les différentes idéologies, il persiste encore certaines divisions et distinctions de nos jours. À mesure que les sciences bibliothécaires se

sont développées et ont été de plus en plus appliquées à la gestion des collections d'art de notre étude, des départements et responsabilités spécifiques ont été créés, relevant d'un personnel spécialisé, et ce, indépendamment des fonctions des conservateurs qui, pour leur part, étaient de plus en plus tournées vers la recherche. Alors que les activités de restauration étaient de plus en plus liés aux examens et progrès scientifiques, ces départements aussi se sont dissociés et même séparés complètement du travail du conservateur qui, tout en étant de plus en plus axé sur la recherche, semblait poursuivre les mêmes traditions qu'au 17^e siècle.

Pendant que les technologies numériques ont émergé, elles se sont dissociées de ces traditions. Les ordinateurs avaient évolué du simple outil de traitement de texte à un outil de calcul de plus en plus sophistiqué afin d'aider à la digestion de séquences numériques complexes dans le domaine des sciences pures. Comme les machines de la révolution industrielle, les ordinateurs ont commencé à aider puis remplacer certaines fonctions humaines. Lorsqu'ils sont entrés dans les sciences humaines en général, les ordinateurs ne pouvaient servir qu'à maintenir des listes de données. Ils sont entrés dans le musée et plutôt dans le domaine des collections culturelles de la même façon. Dans nos études de cas, les ordinateurs ont tout d'abord rejoint les collections muséales par le biais de la gestion des collections de la bibliothèque, même dans le cas de la NGL, qui a sauté cette étape vers l'adoption de la technologie informatique en passant directement à la numérisation du catalogue. Néanmoins, l'informatique est l'enfant de la bibliothéconomie et l'adoption éventuelle des systèmes de gestion numérique a soumis la collection de la NGL aux mêmes règles de logique et raisonnement que les catalogues de bibliothèque. De cette façon, les ordinateurs et les technologies numériques sont devenus ancrés comme outils simples aux tâches traditionnelles dans toutes nos institutions étudiées.

Dans la manière dont ces technologies sont associées aux collections que nous avons examinées, j'ai remarqué qu'elles sont encore souvent employées comme des outils pour faire ce que nous avons toujours fait, c'est-à-dire comme des machines de traitement de texte au lieu de machines à écrire, comme des fichiers numériques au lieu d'armoires de classement, comme des bases de données au lieu de fiches signalétiques et de dossiers papier. Les technologies semblent avoir été adoptées principalement pour réaliser des gains en efficacité du personnel. Elles n'ont pas considérablement transformé les moyens avec lesquels le personnel travaille pour comprendre davantage les œuvres ou mener des recherches et elle reste donc aliénée de l'œuvre authentique. Ce qui est le plus important à noter à ce propos, c'est que la documentation dans son format numérique continue d'être séparée des centres de la connaissance profonde de la recherche.

En bref et pour conclure, peut-être dû aux limitations des premiers progrès technologiques, les images reproduites des œuvres d'art ont connu des dissociations. On le voit très bien dans l'abandon des pratiques de photographie au service du travail de restauration et dans la nature de la documentation qui continue à avoir recours au format textuel. Alors qu'autrefois, les illustrations puis les photographies revenaient cher à produire, les reproductions d'images sont maintenant accessibles à moindre coût. Et tandis que les capacités des technologies numériques à ses début limitaient la qualité et le nombre d'images que l'on souhaitait intégrer, les progrès technologiques dans le domaine de l'imagerie ont permis de surmonter ces obstacles. Et même si les contraintes juridiques ont peu à peu disparu avec l'utilisation et la circulation toujours croissantes d'images, il persiste une dissociation entre les images reproduites et la documentation textuelle. Dans le cas de la documentation au service de la registration et de la gestion des collections, on a essentiellement recours au format textuel, comme par exemple pour les registres des collections, les fiches d'index ou les bases de données. La photographie, numérique ou classique, est

utilisée pour la restauration, le marketing et l'éducation, mais seulement en faible quantité pour documenter les collections. Il existe plusieurs facteurs technologiques qui continuent à contribuer à cet état de fait, entre autres, l'incapacité de chercher ou retracer des œuvres à partir d'une image, la nécessité de libeller les images numériques avec des mots-clés, et la nécessité de gérer ces images numériques comme des biens avec leurs propres droits. Le texte domine le système : les pratiques de documentation dépendent du texte, alors que la recherche et « la trouvabilité » dépendent du texte et de l'exactitude de celui-ci aussi. Quelles qu'en soient les raisons, ceci perpétue une vénération pour l'œuvre authentique, et une limitation de la documentation.

De ces trois dissociations générales et continues, nous percevons un antagonisme continu entre l'art et la technologie. Dans la manière dont les ordinateurs sont mis au service des collections, les conservateurs voient en particulier l'incapacité des ordinateurs à stocker, établir des liens et récupérer des données par le biais d'une recherche approfondie et donc ils continuent à se méfier des bases de données. En fait, les CMS misent sur la réduction plutôt que l'accumulation, qui est au cœur de la recherche sur l'art. Les seules convenances de la convergence des sciences avec l'art, où les bénéfices des technologies numériques sont les plus évidentes au service des objets et où s'unissent également les images et les textes, sont les catalogues en format imprimé. Ce fait trahit la mentalité axée sur le paradigme d'impression (Doueïhi, 2011) qui subsiste encore au sein de nos galeries et gouverne l'usage des technologies numériques.

Cet état d'esprit en faveur des documents imprimés perdure d'autant plus que la documentation des œuvres d'art, comme on l'a vu dans nos études de cas, n'a pas ou très peu évolué. Les pratiques sont formées selon un modèle analogue. Le format est numérique mais sinon il a très peu changé du temps des premiers registres écrits à la

main et des catalogues imprimés. Deux autres observations à la fois générales et importantes illustrent ceci : 1) le fait que les données sur les œuvres demeurent essentiellement statiques ; et 2) le fait que la documentation sur les œuvres et les données qui en découlent sont toujours utilisées pour remplir un rôle précis au sein du musée et n'ont pas évolué pour répondre à la façon dont on souhaiterait maintenant utiliser ces données.

7.3.2 Les données statiques

On pourrait croire que les données sur les œuvres n'auraient pas besoin d'être changées. Un titre est un titre, un artiste, un artiste. Mais les conservateurs et les registraires savent que parfois les attributions changent et que de nouvelles recherches peuvent révéler des titres perdus, d'anciens propriétaires, etc. Dans chacune de nos galeries, j'ai examiné les fichiers d'œuvres dont les informations de base avaient été modifiées au cours de leur histoire dans la galerie. Les changements étaient documentés par les formulaires et par les communications du conservateur à partir de recherches sur la restauration. Des changements officiels devaient être faits dans le CMS. Les changements n'étaient guère évidents dans les dossiers numériques actuels, ni en ligne. Et même si les données de l'œuvre avaient été changées, elles apparaissaient comme statiques, sans mention des informations abandonnées.

Ces changements, bien que courants pour certains types d'œuvres d'art, ne sont pas si fréquents dans l'ensemble de la collection. En effet, l'examen des œuvres acquis à des intervalles réguliers de l'histoire des trois institutions de notre étude de cas a révélé que la documentation qui a été produite au moment de l'acquisition continue de constituer les données de base sur l'œuvre. De plus, ces données demeurent essentiellement statiques durant toute la durée de vie de l'œuvre au sein du musée.

Les dossiers papier ont fait découvrir un regroupement d'articles imprimés ou d'entrées de catalogues sur les œuvres et les personnes interrogées ont souvent fait remarquer que le volume des dossiers papiers reflétait en général assez bien le niveau d'intérêt ou de recherche du conservateur responsable. Dans chacune des institutions de notre étude de cas, la création de dossiers papier a suscité des efforts concertés pour y joindre des documents d'archives et des photographies, mais la plupart du temps, ces efforts ne duraient pas et finalement, dans chacune de ces galeries, à l'exception de la NGC, la mise à jour régulière des dossiers papier était tôt ou tard abandonnée.

En général, on note une difficulté à garder les fichiers papier et les fichiers numériques également à jour. Les registraires sont exclusivement responsables du maintien du CMS numérique. Dans toutes nos institutions d'étude de cas les conservateurs n'ont pas l'accès pour changer le CMS, seulement pour demander des changements. Cependant, ce sont les conservateurs qui sont en fin de compte responsables de l'ajout de contenu au dossier papier, même si, en réalité, c'est souvent un archiviste ou un registraire qui gère en personne ces dossiers. L'approche « mille-feuilles » qui initialement a guidé la numérisation des données sur les œuvres dans chaque étude de cas reste le *modus operandi*. C'est-à-dire qu'il y a un effort pour garder uniformes à travers toutes les collections les données sur les œuvres. Une expansion constante de la collection est prévue et donc les efforts pour créer des données concernent surtout les nouveaux œuvres. Ainsi, nous remarquons qu'on a adopté des approches minimales pour maintenir la parité entre les fichiers de données et que le moment d'acquisition est le point de référence et de départ de la documentation.

Pour cette raison, les projets de médiation spéciaux (par ex. le Projet Raphael à la NGL) n'ont pas eu de grosse incidence sur la nature ni le volume de documentation

conservée sur une œuvre d'art. Les interprétations des collections aux fins d'expositions, de programmes éducatifs, ou même d'applications et d'interfaces en ligne, demeurent séparées de la documentation de base. Les résultats de recherches effectuées pour la restauration et dans le cadre de son processus sont aussi essentiellement séparés de la documentation sur l'œuvre. Les recherches approfondies, la production de connaissances, et le rôle fondamental des conservateurs et de certains formateurs demeurent séparés de la documentation sur la collection. Et elle se limite à la documentation écrite sur la collection.

Il faut aussi tenir compte des traditions orales, de l'érudition des conservateurs (les connaissances acquises) et leur expérience. Lorsque la documentation des œuvres ne peut pas rassembler ou ne rassemble ni ne transmet pas les connaissances collectives sur l'œuvre, elle perpétue le modèle élitiste de l'histoire de l'art. Les activités des experts sont séparées des autres activités muséales, un fait qui semble directement lié à la départementalisation dans les musées. Les autres départements se sont développés pour traiter la mission démocratique dès que les musées sont devenues nationales et donc publiques. Mais en contraste, les connaissances fondamentales tirées de la compréhension des œuvres restaient cachées et inaccessibles au public sans expertise.

Alors que les technologies sonores et visuelles sont présentes dans chacune de nos études de cas, elles ne sont pas régulièrement liées à la documentation des œuvres. En fait, chaque registraire interviewé a noté ce fait : que les fichiers audio et vidéo ont tendance à obstruer le CMS, d'où la pratique courante à l'époque, qui n'aurait changé qu'à la fin du 20^e siècle avec l'informatisation des collections et l'obligation de rendre la documentation accessible aux chercheurs externes. À une époque où les savoirs traditionnels et les rôles de puissance sont contestés, les conservateurs d'art restent associés à la tour d'ivoire, aux modes de pratique élitistes et aux traditions

aristocratiques. (Laclotte, 2003, p. 29) Les données statiques au cœur de la documentation des œuvres d'art contribuent peu à l'élargissement des connaissances. En partie conservés dans les catalogues, en partie transmis par les œuvres mêmes, et en partie illustrés par des images et décrits par des données, les œuvres d'art demeurent aujourd'hui pratiquement aussi inconnus qu'ils l'étaient au siècle dernier.

7.3.3 Un rôle bien précis

La nature statique des données explique plus que tout autre le rôle bien défini et immuable de la documentation des œuvres. Indépendamment des besoins et des résultats des chercheurs, on perçoit la nécessité d'analyser des données simples à des fins de gestion, pas le soin, mais bien de gestion précisément : connaître le statut d'une œuvre, son emplacement et la valeur qu'il représente pour l'établissement. Les données colligées – la documentation essentielle sur les œuvres des collections – servaient uniquement à remplir cette fonction. Ceci est évident dans chaque cas à l'étude. Toutefois, quand ces données ont été converties au format numérique, et peut-être avec une idée incorrecte des technologies numériques, on a faussement cru qu'elles seraient adaptées pour remplir plusieurs fonctions, comme pour les recherches sur la conservation, l'interface en ligne, etc. Or, la numérisation étant utilisée principalement comme moyen d'accroître le rendement, les données sont restées confinées à leurs fonctions d'origine de gestion, et ce, malgré les technologies de plus en plus sophistiquées et performantes. (Marty, 2005, pp. 117-118) Tel que nous l'avons vu, c'est la raison pour laquelle l'approche minimale à la collecte des données perdure malgré le développement de bases de données de plus en plus sophistiquées.

Dans chacune de nos études de cas, le CMS a agi comme une plaque tournante d'information qui sert souvent de point d'interactions multiples – les interfaces en ligne, les DAM pour les photographies et pour les serveurs d'information interne. De cette façon, les données numériques sur les collections, rassemblées pour l'inventaire et la gestion, tendent à être réorientées pour répondre aux demandes découlant des attentes plus élevées à l'égard des technologies numériques. Là où seulement des données fondamentales sont requises, il n'y a aucune raison que le CMS ne puisse pas servir ces autres fonctions, mais de plus en plus nos institutions sont confrontées au fait que le CMS et les données recueillies au cours du processus de documentation des œuvres d'art ne suffisent pas pour répondre aux demandes toujours plus sophistiquées. Les premiers efforts, quoique sincères, démontrent une incapacité de réussir, mais aussi une absence persistante de l'examen d'aptitude du modèle sous-jacent.

L'évolution similaire des pratiques de documentation dans les institutions de notre étude de cas démontre une tendance continue à compartimenter les activités. Par conséquent, la « documentation » officielle qui est enregistrée dans les dossiers officiels sur les œuvres et dans le CMS a été bâtie autour de l'inventaire et des exigences en matière de valeur du registraire. L'autre tendance qui commence à se manifester, c'est la réduction des données recueillies sur les œuvres pour répondre précisément aux besoins du registraire, mais aussi aux paramètres de la technologie informatique qui s'est développée dans les années 1970 et 1980, basée sur les normes des sciences bibliothécaires créées vers le début et milieu du 20^e siècle. La documentation qui a été produite ailleurs est minimale dans le CMS et les dossiers officiels, ce qui a pour conséquence que les dossiers officiels sont dissociés des autres informations, fichiers et photographies reliées à la restauration, la conservation ou la médiation. Ce qu'on y trouve est contrôlé par un petit groupe de personnes dans le musée. Toutefois, les données collectées par les registraires dans le CMS ont été

placées sur la plateforme des technologies numériques qui fournit des informations sur les collections. Il s'agit de données qui n'étaient, à l'origine, pas vouées à devenir publiques, qui ont été réunies dans un but précis, et qui sont maintenant mal adaptées en termes de nature et de contenu pour remplir la fonction à laquelle elles ont été subordonnées. En d'autres mots, on essaie d'adapter d'anciennes méthodes pour répondre à de nouveaux besoins et exigences qui ne cessent d'apparaître au service des nouvelles technologies.

Donc, à partir de ces évolutions similaires, ces pratiques essentielles et les questions d'intérêt commun, nous pouvons percevoir un défi sous-jacent à la documentation des collections d'art. Nos normes sont prénumériques, nos méthodes sont essentiellement prénumériques et nos philosophies, pour autant que l'on puisse les détecter, sont prénumériques. Ainsi, tandis que les technologies numériques ont profondément modifié la façon dont le monde cherche, transmet et dénoue les connaissances, les galeries d'art nationales travaillent dans une ère radicalement différente. Précisément pour cette raison, l'utilisation des technologies numérique par nos institutions a tendance à être l'affaire de ceux qui la créent. En d'autres termes, les technologues et la technologie déterminent ce qu'elle peut faire, et non pas ce dont ont besoin les galeries ou les collections. Comment peut-on être avant-gardiste, lorsqu'on est ancré dans le passé ? En outre, nous ne pouvons pas dicter ce que la technologie devrait ou pourrait accomplir pour les musées, si nous ne comprenons pas ses capacités essentielles. Voilà des questions fondamentales qui nécessitent ou obligent à poser un nouveau regard sur la recherche dans les collections.

CHAPITRE VIII

SOMMAIRE DES OBSERVATIONS

Recensement d'objets de nature qui tente d'épuiser le réel, énumération des systèmes et de croyances qui cherche à trier l'essentiel et à en dégager une leçon commune, liste des superstitions et de fantasmes qui enregistrent l'entêtement de l'erreur. D'une côté l'énumération construit une plénitude, de l'autre elle constate une vacuité. (M. Delon cité par Poulot, 2000, p. 232.)

8.1 Les tensions continues entre les modèles anglais de musée et de galerie

Il n'est pas surprenant de constater que deux modèles issus d'un modèle commun connaissent des évolutions similaires. Ce qui est inattendu, c'est l'adhésion aux mêmes méthodes générales de documentation par les trois institutions étudiées au cours de deux cents ans d'histoire, en dépit de progrès technologiques importants. Je constate que les galeries nationales sont une combinaison/une hybridation contradictoire des premiers musées et des galeries anglais, où les pratiques documentaires scientifiques orientées vers le public continuent à s'opposer aux principes philosophiques élitistes des collections d'art. L'antagonisme inhérent aux deux modèles continue de se manifester en premier lieu dans la documentation des œuvres d'art, où les traditions de l'histoire de l'art révérencieuse ainsi que la connaissance empirique et cumulative ne peuvent être saisies par des systèmes de documentation réducteurs, nés de méthodes scientifiques et renforcés par les

technologies numériques. Les inventaires au sein de ces systèmes répondent aux besoins essentiels de la gestion, mais pas à ceux des chercheurs. De plus, les formes de documentation ou de catalogage plus approfondis prennent trop de temps et sont inadaptés au grand public. La double nature des galeries nationales – d’une part galeries de collections ésotériques, issues d’idéaux élitistes, d’autre part musées publics, héritiers des traditions populaires – a entraîné, au cours de leur double histoire, une oscillation des méthodes de documentation appliquées dans les galeries nationales entre les seules données essentielles et de vastes catalogues académiques, sans accomplir de véritable progrès.

L’évolution du musée public en Angleterre – issu de l’effort de la classe moyenne à obtenir une meilleure position sociale par la collection et l’exposition de spécimens scientifiques et d’objets de curiosités – et son absorption éventuelle de la galerie d’art privée – l’antithèse culturelle du musée en tant que projet des hommes riches à forger les identités d’érudition et de virtuosité afin de se distancer de la classe moyenne en cette période de bouleversement social – a placé les modèles de « musée » et de « galerie » dans un état antagoniste. L’appel de masse des collections scientifiques, au but démocratique et au service de l’avancement de la connaissance humaine, sont en contradiction directe avec les galeries privées ayant accumulé les œuvres d’art pour des raisons personnelles qui défient la logique d’acquisition, en soulignant le goût personnel, la délectation intime, l’érudition individuelle et la révérence absolue. En dépit de ces grandes différences, il semble que, dans leurs formes les plus simples, le musée et la galerie sont également les institutions collectionneuses. Combiner des collections de spécimens et d’artefact avec des collections d’art et nommer cet assemblage « national » peut paraître une tâche simple. Cependant, l’amalgame des deux modèles, musée et galerie, va avoir des conséquences à long terme. L’implémentation des méthodes systématiques de classification de la connaissance ainsi que la réalisation des missions démocratiques s’affrontent avec les traditions

opposées des collections d'art privées, qui ont favorisé le maintien exclusif des œuvres aussi bien que des connaissances associées. Le conflit inhérent entre les natures essentielles et disparates du musée et de la galerie, tels qu'il est établi en Angleterre, se répercute non seulement dans notre étude de cas originale, mais tout au long de la formation subséquente des galeries nationales canadiennes et américaines.

En Grande-Bretagne, au cours du premier siècle d'existence de la NGL, ces tensions entre musée public et galerie privée se sont déployées dans le cadre de négociations constantes sur qui contrôle la NGL et sur la nature des collections : les aristocrates, – en tant qu'administrateurs – assez riches pour avoir bénéficié d'une culture artistique et pour avoir visité des collections privées au cours de leurs voyages, ou « le public », de plus en plus représenté au Parlement ? Du point de vue du Parlement, il pouvait sembler facile d'acheter une galerie privée et de simplement la transformer en galerie « publique » et « nationale », comme en 1824 pour la collection de M. Angerstein. Mais ce rachat a révélé la difficulté à imposer des valeurs démocratiques à une institution conçue à l'origine comme une entité intentionnellement exclusive. L'exigence publique croissante pour obtenir davantage d'informations, tout d'abord sur les cartels, puis dans les catalogues et plus tard sur l'état des collections et des finances, souligne la réticence du public à suivre aveuglément les décisions d'une administration composée de riches nobles autorisés à choisir les œuvres à collectionner. La demande de transparence dans la gestion de la NGL est mise en évidence par la nature et le nombre des enquêtes parlementaires menées au 19^e siècle. Les débats sur le type d'art à collectionner et sur son accessibilité au public sont restés constants jusqu'à la Première Guerre mondiale. La dispute, établie d'abord entre l'élite et la classe moyenne, a été ensuite renforcée par les tensions entre l'objectif institutionnel de l'éducation de masse (un but démocratique) et les recherches effectuées par des conservateurs sur les collections (considérées comme élitistes).

Dans les anciennes colonies britanniques nord-américaines, les tensions entre les collections d'art et de science ont été similaires. Au Canada, les provinces francophones ont bénéficié de l'influence de la vénération des images par les jésuites et l'église catholique en général, qui ont favorisé le développement des institutions culturelles du Canada francophone. On constate une différence nette entre, d'une part, l'encouragement de la culture visuelle et artistique reposant sur l'adhésion sans faille au catholicisme dans les territoires francophones, et, d'autre part, les traditions des territoires principalement anglophones, qui s'appuyaient sur les idéaux, en plein essor, de la science comme un moyen d'élever l'individu et la nation. L'hégémonie britannique établie sur le territoire du futur Canada a permis les premières collections scientifiques, notamment par les *Mechanics Institutes* pour la promotion de l'industrie et par les premières collections géologiques, support de l'exploration du continent et de ses ressources.

La fondation de la NGC, bien qu'elle ait eu lieu au début de l'histoire de la Confédération canadienne, a été en fin de compte le fait de membres de la noblesse – le beau-fils de la reine Victoria et son épouse, la princesse Louise – aussi bien que d'artistes locaux, soutenus eux aussi par les élites. Néanmoins, l'esprit Canadien s'exprime clairement dans le fait que dès sa première incarnation, la galerie nationale a mis l'accent sur le caractère unique de la culture canadienne, alors en cours de constitution. La NGC diffère ainsi de son prédécesseur anglais, puisqu'elle a activement rejeté à ses débuts l'art britannique, même que l'acte de collectionnement et le modèle muséal sont vraiment dans la tradition britannique, favorisant plutôt les traditions ancrées dans l'art de la Renaissance italienne. Néanmoins, les tensions entre l'aspect musée et l'aspect galerie se sont aussi exprimées ici : premièrement lors des négociations sur l'idée de l'« art canadien » avec l'ARC, lorsque les administrateurs ont tentés d'orienter la collection vers l'art européen, puis plus récemment lors du conflit mettant en jeu la centralisation des informations sur les

collections nationales ou son accès plus large et démocratique. En fin de compte, le RCIP a relégué les collections d'art à la gestion des principes scientifiques.

Aux États-Unis, ce sont les premiers grands musées d'art créés à la même époque que la NGC qui ont connu des tensions identiques entre science et art, musée et galerie, ceci dans un pays pourtant libéré du joug du pays à l'origine de ces modèles (la NGA a été fondée 163 ans après l'indépendance par rapport à l'Angleterre). Les premiers musées américains, créés cent ans auparavant, avaient un caractère résolument scientifique. L'art, principalement retranscrit sous forme de paysages et de portraits documentaires, y a joué un rôle peu signifiant, cela en réaction à plusieurs influences antérieures : le désaveu du catholicisme, de son ostentation et de sa vénération de l'imagerie par les premiers colons ainsi que le rejet de l'art en tant que produit de l'élite britannique, en réponse à la révolution. Plus tard, le nouveau gouvernement a mis l'accent sur l'industrie, les sciences et les arts, utiles pour redynamiser une jeune nation appauvrie par la guerre. Un siècle après la guerre d'indépendance, les premiers musées d'art continuaient de débattre de la question de l'« utilité » de l'art pour tous (y compris les roturiers) ou de son maintien comme domaine de l'élite et donc source d'inspiration et instructif.

Plus tard, la création de la *National Gallery of Art* à Washington, entre les deux Guerres mondiales, s'est inspirée ouvertement de la NGL et dépend d'industriels, enrichis par l'exploitation des ressources naturelles et les progrès scientifiques, qui ont fait don des premières collections. Mais même cette incarnation tardive du modèle hybride n'a pas évité les tensions essentielles entre galerie et musée. Aux États-Unis, l'élite fortunée, issue en grande partie de la bourgeoisie, a apporté avec elle sa propre conception de la gestion scientifique dans l'après-guerre postindustriel. L'exemple de la NGA montre une dévotion marquée et précoce à des principes commerciaux, qui s'est manifestée dans le traitement de plus en plus « scientifique »

de la collection. On trouve à la WNGA le premier *registrar* (1938) de nos études de cas et de loin les plus anciennes procédures écrites régissant la documentation des collections (1942). Ces actions ont créé un alignement strict de la documentation des collections sur leur valeur financière et sur les enjeux légaux de la propriété. Ces méthodes visaient à faciliter l'inventaire, réalisé chaque année sous l'autorité du trésorier. (National Gallery of Art, 1938, p. 29) Pendant ce temps, le nombre des programmes éducatifs n'ont cessé de prendre de l'ampleur, soulignant l'adhésion aux principes démocratiques du modèle du musée, tandis que la recherche académique et ésotérique sur les collections devenait de moins en moins publique et de plus en plus compartimentée, comme dans le cas due CASVA. L'étude de cas américaine indique une domination croissante des principes du modèle du musée au sein du modèle hybride des galeries nationales.

8.2 La domination croissante du modèle musée au sein du modèle hybride de galerie nationale

Alors que les modèles de musée et de galerie ont été antagonistes depuis leur hybridation en tant que galerie nationale, la croissance du savoir scientifique au service de l'industrie et les exigences de service public dans un monde de plus en plus démocratisé ont favorisé la domination ascendante du modèle musée dans cette situation hybride. Tout au long de l'histoire mise à nue dans ces études de cas, des changements subtils dans le focus ou la gouvernance de la galerie *cum* musée ont commencé à mettre l'accent sur la prédominance du modèle musée. Tout d'abord, l'accent étant mis sur des méthodes scientifiques, que ce soit pour la gestion d'une galerie nationale ou pour le catalogage de sa collection, ce modèle répond à la nature démocratique du musée comme un vecteur de progrès et d'amélioration personnelle, plus que celle d'une galerie où l'idée de progrès personnel est plus religieux et vague.

Deuxièmement, et pour les mêmes raisons, un accent connexe sur les programmes d'éducation de masse a aussi favorisé le modèle musée. Enfin, alors même que le modèle de *Trusteeship* est né de la tradition de la galerie et des besoins juridiques des élites, les principes scientifiques de gestion ont été de plus en plus adoptés tandis que les conseils d'administration étaient progressivement tenus par des hommes d'affaires plutôt que par de riches nobles ayant hérité leur fortune et leurs collections d'art.

8.2.1 L'accent sur la science et l'industrie pour soutenir le modèle musée

Nos études de cas montrent que, même dans le cas des galeries d'art nationales, les modèles plus anciens en Grande-Bretagne, au Canada et aux États-Unis étaient orientés vers la science et l'industrie plutôt que l'art. Au moment de l'ouverture de la NGL en 1824, l'Angleterre était à l'apogée de la première révolution industrielle. La transition vers de nouveaux processus de production systématisée, souvent mécanisée, avait été en grande partie effectuée et avait touché la vie de presque toute la population britannique. La vie quotidienne était grandement modifiée et les standards de vie commençaient à s'améliorer. (Feinstein, 1998, p. 629) Alors que le développement de l'industrie de la Grande Bretagne vers les autres pays européens a engendré une concurrence des marchandises, l'intérêt de développer les capacités des concepteurs afin de rivaliser avec les produits provenant de pays ayant accès aux arts a émergé. Afin de promouvoir davantage l'industrie, les Expositions universelles ont gagné en popularité en ouvrant une voie vers l'avenir, le progrès de l'humanité et l'accomplissement scientifique. Ces Expositions universelles ont aussi fortement influencé la structure et la présentation des musées modernes. (Bennett, 1995) Dans la mesure où les arts ont été incorporés dans les expositions universelles, à l'origine davantage focalisées sur les sciences, c'est souvent comme une démonstration de l'état des compétences en conception et de l'excellence artisanale et technique du

pays. Ces éléments ont influencé les institutions muséales des deux côtés de nos modèles musée/galerie : ils ont inspiré les idées de Waagen pour réformer la NGL et l'éloigner de sa manifestation plus aristocrate de l'époque ; et ils ont également donné naissance au modèle contrasté du South Kensington Museum qui a mis les arts et techniques au service de l'éducation des publics. Pendant la révolution industrielle telle qu'elle a eu lieu en Amérique du Nord, ces idées ont inspiré les *Mechanics Institutes*, qui ont rassemblé les collections les plus anciennes au Canada anglophone ainsi que le débat concernant les premiers musées de beaux-arts aux États-Unis, conçus en tant que bibliothèques de conception visuelle.

Toutefois, concernant la tension dans les décisions de collectionner et d'exposer soit des beaux-arts soit de l'artisanat, – c'est-à-dire de se concentrer sur la délectation selon la tradition de la galerie ou sur l'éducation publique selon le modèle musée –, rien n'est capturé par les pratiques de la documentation dans les galeries nationales de notre étude. Les Guerres mondiales, en provoquant l'intensification d'organisation et de systématisation, auraient dû avoir un impact plus profond que la révolution industrielle sur les pratiques de documentation muséale. Bien sûr, les pratiques déjà en vigueur ont été rendues plus systématiques et, dans certains cas, plus adaptées au format contemporain. Mais, en vérité, les traditions fondamentales qui ont sous-tendu le catalogage et la documentation depuis le 17^e siècle ont été peu perturbées. Les nouvelles approches systématiques ont simplement ajusté le support plutôt que de déplacer les pratiques et les philosophies.

En Angleterre, c'est le modèle du musée scientifique qui a littéralement et figurativement contenu la première collection d'art nationale. Alors que des bâtiments séparés étaient consacrés aux collections de l'art ou de la science, la collection d'Angerstein est devenue légalement partie de la collection du British Museum, collection des spécimens scientifiques. La collection d'art national a ses

débuts a essayé, par sa gestion et sa gouvernance, de se distinguer de celle qui était alors considérée comme une collection poussiéreuse et alambiquée, tout en tentant de conserver les traditions élitistes des galeries privées. Ce *modus operandi* a rapidement attiré l'attention du Parlement, qui a demandé à plusieurs reprises d'accroître la transparence, la communication et le service au public de la collection nationale d'art. Pour mieux répondre à ces exigences, Waagen et Eastlake ont promu une réorientation des pratiques concernant la collection afin de mieux instruire le public et non de servir d'une délectation pour les plus riches. Ils ont tenté d'implémenter le catalogage systématique, un meilleur accès à la collection et l'amélioration du marquage des œuvres. D'ailleurs, la relocalisation de la NGL loin de la maison d'un riche collectionneur (bien que bourgeois) chez qui la collection était initialement exposée, a aussi été un énoncé de la responsabilité des gestionnaires plus orientée vers le modèle musée et sa fonction publique.

Peu de temps après la fondation de la NGL, lors des débats en cours entre les modes populaire et élitistes, le South Kensington Museum devenait un modèle en opposition à la gouvernance aristocratique tenace de la National Gallery. Ce musée, le futur Victoria and Albert Museum à Londres, était à l'origine connu comme le Museum of Manufactures (Physick, 1982) ayant été l'ancrage de l'Exposition universelle de 1851. La doctrine de South Kensington était que le design et le beau reposaient sur « honesty in construction, fitness of ornamental material, and decorative subordination ». ²⁷⁴ (Kouwenhoven, 1948, p. 91) L'institution a été créée afin d'encourager l'amélioration du design à travers les arts, car, selon la perception du grand public, la NGL et ses œuvres restaient obscurs et impénétrables.

²⁷⁴ Cette doctrine s'est formulée par Walter Smith, étudiant à South Kensington et plus tard un enseignant influent et leader de la création du domaine d'éducation sur les arts. Il est employé par l'État de Massachusetts pour diriger le New School pour superviser l'implémentation de nouvelles lois qui ont mandaté l'enseignement du dessin dans les écoles. Voir également Walter Smith, *Art Education, Scholastic and Industrial* (Boston : James R. Osgood and Company, (later Ticknor & Fields, and Fields, Osgood, & Co.), 1872).

Au Canada, suite à certaines de ces mêmes tendances dans les champs de la science et l'industrie, les *Mechanics Institutes* ont fondé certaines des premières collections d'étude ou des bibliothèques visuelles pour l'« utilisation » par leurs membres et le public. Bien qu'ils aient rassemblé l'art et le spécimen scientifique, ils les considéraient comme outils référentiels et non comme œuvres révérencielles. Les collections pédagogiques sont apparues plus tard, issues des collections géologiques soutenues par le gouvernement national émergent, en tant qu'encouragement de l'industrie et de la science dans de nouveaux territoires. De même, l'histoire nationale coloniale des États-Unis a montré un dévouement/un engagement à l'utilisation des collections scientifiques et aux connaissances qu'elles produisent à légitimer le statut du pays. L'art, aux États-Unis, a souvent été méprisé car considéré comme une incarnation de l'immoralité de la bourgeoisie européenne. Où il est apparu, quand il était présent, c'était au service de la fonction documentaire de personnes (en tant que portraits) ou du territoire (paysages). Plus tard, pendant et après la révolution industrielle américaine, les musées d'art américains (mais pas le Met qui a tiré son modèle sans vergogne du Musée du Louvre) ont suivi le South Kensington comme muse et musée. (Conn, 1998 ; Harris, 1962)

Et pourtant, il convient de noter que chaque nation vient inévitablement, au cours de son histoire, à se sentir incomplète sans une galerie nationale, comme si tout le succès des progrès scientifiques et industriels était vide de sens, à moins qu'il puisse être démontré par une accumulation de trésors artistiques. Les histoires de chaque étude de cas l'expriment ostensiblement. À Londres, le public a exigé une galerie d'art nationale pendant des décennies, se comparant défavorablement avec d'autres nations européennes, surtout son ennemi constant, la France. Le Parlement l'a enfin accepté en 1824, comme expression de l'édification de la nation après plusieurs guerres et politiques unificatrices. Au Canada, la NGC et son effort à définir et à encourager une

identité nationale unique à travers à l'art ont été mis en place de la même façon que la nation elle-même redéfinissait sa relation avec l'Angleterre. Et aux États-Unis, l'absence d'un musée des beaux-arts jusqu'au milieu du 20^e siècle est une source d'embarras national qui semble signifier que le pays est encore incomplet et immature. Sa fondation entre les Guerres mondiales, en considérant la faiblesse de l'Europe en relation avec les États-Unis, n'est pas négligeable, tout comme sa forme, imitation éhontée la NGL plutôt qu'ode à la culture américaine.

De plus, dans chaque étude de cas, la galerie nationale devient un symbole de la fierté nationale et de l'unité pendant la période des Guerres mondiales. Les nations ont imploré leurs galeries nationales à devenir des emblèmes d'espoir et des symboles de ce pour quoi elles se battaient pendant la Deuxième Guerre mondiale. Chaque musée de notre étude a contribué à des reproductions d'art pour les soldats et les galeries sont devenues des espaces de démocratie au cours de la guerre. (Saumarez Smith, 2009, p. 131) En général l'après-guerre dans chaque pays examiné ici a aussi favorisé un sentiment de camaraderie et un intérêt accru pour le bien-être de la population dans son ensemble. Cela a contribué à faire progresser les idéaux démocratiques des galeries nationales en favorisant le modèle musée.

8.2.2 La documentation, descendant du modèle musée

Dans l'étude de cas de NGL, le lecteur a observé l'évolution indépendante, non seulement des modèles de musée et de galerie, mais aussi la distinction entre la nature du catalogage des sciences et l'approche de mise en contexte des écrits qui décrivent les collections des galeries privées. D'une part, du catalogage des collections scientifiques ont émergé des listes qui ont été regroupées en catégories. Alors que ces listes comprenaient souvent quelques œuvres d'art, la manière par laquelle ces

œuvres ont été inventoriées à suivi le format général conçu pour spécimens, en donnant des brèves descriptions peu détaillées afin de caractériser le type d'œuvre (typologies). Cette procédure scientifique contraste fortement par rapport aux traditions de documentation ou de catalogage des œuvres d'art. Celles-ci sont mises en contexte par des récits longs et personnels de l'expérience réelle des collections d'art *in situ* à travers l'Europe afin de souligner la nature unique des œuvres d'art. De ces deux formes, nous avons observé que le catalogage scientifique est devenu progressivement catégorisé (voir réductif) et standardisé, tandis que les publications sur l'art se sont développées selon le format long, personnel, cumulatif et en révérence à l'unicité de l'œuvre et son environnement.

Au moment où la NGL a donné naissance à l'hybride des modèles musée et galerie, il semble que, dans la mesure où les collections ont été cataloguées, le catalogue de vente aux enchères d'art est devenu le modèle dominant pour les collections d'art « public ». Ce format, bref et par catégorie, reflétait non seulement les influences de catalogage scientifique, mais aussi renforçait la notion d'inventaire et de valeur marchande. Ainsi, les premiers catalogues de la NGL ont servi plus comme un dispositif de communication pour le public, attestant d'une gestion responsable des trésors nationaux. Ils ne servaient pas les intérêts de la délectation ou de la recherche. Par là, la documentation des œuvres d'art, même dans une institution dédiée à l'art, est héritière du catalogage scientifique. Ce fait va continuer à définir la documentation des œuvres d'art à l'avenir. Ce système, par ailleurs, a continué à séparer l'acte de documentation de l'intention de recherche des conservateurs jusqu'à ce que la NGL ait réuni les deux formats après la Deuxième Guerre mondiale dans des « Catalogues Raisonnés ». Mais à ce moment, l'entrée de la bibliothéconomie comme outil de gestion de la collection, et plus généralement la professionnalisation des musées, avaient déjà supplanté les méthodes de documentation des œuvres d'art selon les méthodes scientifiques.

Nous percevons clairement que la documentation des œuvres d'art dans les institutions étudiées descend du modèle musée. Ce modèle s'oppose fondamentalement au modèle galerie. Les données simples – un format minimal, exigé pour la gestion de la collection et dicté par des systèmes de gestion originaux – sont les résultats de la pensée scientifique. En outre le classement et la quantification ont mené à la compartimentation plus large du travail et de la recherche dans toutes les galeries nationales. En effet, la pensée scientifique a séparé l'accumulation de la recherche qualitative et de l'apprentissage expérientiel et révérencieux. Donc, la documentation, enfant de la science, continue de renforcer la domination du modèle musée scientifique.

8.2.3 L'accent sur la sensibilisation et l'éducation comme évidences favorisant le modèle musée

L'importance croissante de l'aspect public, des programmes d'éducation et de démocratisation reflètent davantage la domination du modèle musée, qui est fortement alignée sur l'engouement populaire et des objectifs démocratiques. Les tensions antagonistes des modèles de musée et de galerie en Angleterre ont mené à plusieurs victoires essentielles pour les projets d'éducation publique jusqu'à la Première Guerre mondiale : une meilleure information de présentation (les cartels), le catalogage comme inventaire et l'accès augmenté du public à la galerie. Une fois le Parlement ayant retiré la gestion de la NGL de ses fiduciaires, il a exigé la publication régulière des catalogues complets de l'ensemble de la collection, en tant que moyen de servir le public à travers la connaissance des trésors de l'institution. Comme il l'a été décrit, les catalogues se sont raffinés continuellement jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale. Le catalogue en général, et plus précisément son format établi par la NGL, est la première convergence des modèles de musée et de galerie. Les catalogues

imprimés sont encore aujourd'hui le moyen de rassembler la documentation minimale, la science de la restauration et la photographie avec les récits longs, des descriptions narratives et les histoires cumulatives des œuvres. Le catalogue imprimé reste la combinaison la plus complète des traditions issues des deux modèles scientifiques, musée et galerie.

Il est intéressant de noter toutefois que, tout au long de l'examen des Rapports annuels de chaque institution participante, les rapports de la NGL montrent en particulier une moindre quantité de discussions autour du service à la nation par le biais de programmes publics ou éducatifs jusqu'au moment où la collection est mise en ligne dans les années 1990. Cela semble indiquer une étendue physiquement limitée aux programmes éducatifs et peut-être aussi l'idée que les visites en personne et l'accès à un catalogue sont suffisantes pour avoir une fonction de service au public/d'institution publique. Ce n'est que dans les années 1990 que l'éducation publique est mise en évidence dans les rapports du Conseil d'administration. On peut se questionner ici, même si ce n'est pas l'objectif de l'étude, si ceci est le résultat d'une idée différente de la mission du musée ou d'une densité de population sur un petit territoire permettant une visite « en personne » facilitée au musée.

Aux États-Unis et au Canada, la nature du concept « national » était fondamentalement différente de celle de la NGL, qui se trouvait au cœur d'une ville très ancienne et, en outre, incontestée comme capitale, avec une concentration importante de population dans un plus petit terrain national qu'en Amérique du Nord. En revanche, les galeries nationales américaines et canadiennes ont été toutes deux situées physiquement dans des capitales artificielles, elles-mêmes localisées loin (au début) de la majorité des populations nationales. Ainsi, la NGC et la NGA ont été confrontées au problème de desservir de vastes territoires géographiques. L'ancien modèle de la galerie dans cette étude exigeait une visite personnelle et une expérience

révérencieuse devant des œuvres d'art originales. Mais aux États-Unis et au Canada, il est évident dès le début que cette expérience personnelle serait en grande partie impossible pour la majorité des citoyens. Le rayonnement et la diffusion de la NGC ont été initialement atteints au Canada pendant les années 1920 grâce à un projet qui cherchait à prêter des œuvres de la collection aux plus petites galeries régionales et cantonales et plus tard à travers des reproductions des œuvres. Aux États-Unis, la valeur financière accordée à la collection initiale n'a permis aucun prêt des œuvres jusqu'à beaucoup plus tard (les années 1970). En revanche, la NGA a vigoureusement poursuivi un programme de reproductions dans le cadre de sa mission originale de rayonnement et de service public, avant même qu'elle ait embauché une grande partie de son personnel. Alors que ces reproductions étaient populaires, elles étaient cependant incompatibles avec les traditions des beaux-arts, qui rejetaient les reproductions d'art par crainte qu'elles remplaceraient l'œuvre originale, ou atténueraient leur authenticité.

Comme concept plus moderne, le rayonnement est un idéal étroitement associé à l'appel démocratique et populaire du modèle musée – la galerie existe pour et au service des masses. Dans chaque étude de cas, cette notion fait clairement écho à la sensibilisation du public et aux programmes d'éducation publique de chaque institution. En Angleterre, les débats publics sur quel type d'art est collectionné, comment l'art est conservé et comment il est communiqué ont tous joué un rôle dans la détermination de la nature des programmes et de la collection de la NGL. La défense par Waagen des peintres italiens quattrocento et plus généralement des collections pédagogiques, qui démontrent la portée plus complète de l'histoire de l'art, a servi à souligner l'utilisation didactique des collections d'art pour servir le public, en contraste par rapport à la tradition de délectation et goût personnel. Au Canada, l'engagement de la NGL à prêter la collection et à servir les galeries régionales a également favorisé une vision plus démocratique. Les premiers efforts canadiens pour

numériser les collections, bien avant ceux de la NGA ou la NGL, ont été une action importante dans la décentralisation et la diffusion plus large des collections d'art national aux masses. Les difficultés qui ont accompagné la numérisation – la question centrale étant si la numérisation est un projet d'accès décentralisé et démocratique, ou s'il est au service de la centralisation et du contrôle national – suggèrent une influence continue de l'antagonisme des deux modèles musée / galerie. Et bien que la date d'ouverture de la NGA en 1941 ait permis d'ignorer les nombreux débats sur l'assujettissement des collections d'art à l'industrie en fournissant des bibliothèques visuelles, son enthousiasme pour l'appel de masse des programmes d'éducation s'est manifesté dans l'évolution de la nature de ses Rapports annuels. Les premiers Rapports sont dédiés à la mise en évidence de l'importance centrale de la collection. Plus tard les Rapports annuels présentent l'éducation comme objectif premier, avec l'art comme un moyen et non comme une fin. À cet égard, nous observons dans chacune de nos études de cas que l'expansion des champs d'activités de rayonnement et d'éducation est directement liée à la domination croissante du modèle musée.

8.2.4 Les *Trustees*, dérivés du modèle galerie, maintenant au service du modèle musée

Aristocrates et donc (on présume) connaisseurs d'art, les *Trustees* de la NGL ont d'abord été autorisés par le Parlement à gouverner la nouvelle galerie nationale comme ils l'entendaient sans contrainte. Il l'a alors fait de la seule manière connue par eux, à savoir de la même façon qu'ils avaient administré les successions et les collections des autres aristocrates. Il s'agissait d'un système qui perpétue la richesse de l'aristocratie, en cherchant à la préserver et fructifier pour les générations futures. Riches et instruits, les premiers *Trustees* ont été fortement influencés par des traditions des galeries privées maintenant bien établies : le langage ésotérique, les

pratiques de catalogage fortement descriptives qui ont cherché à démontrer la virtuosité individuelle (et les valeurs élitistes) et les principes de beauté ancrés dans l'Antiquité ainsi que leur relance pendant la Renaissance. Tandis que ce format d'administration était clairement un bastion de la noblesse, il laissait lentement la place aux principes scientifiques sous le couvert des pratiques commerciales. L'étude de cas de la NGL montre comment les administrateurs ont finalement du se plier à la demande du public pour assurer la transparence des pratiques, l'explication des actions et leurs justifier leurs responsabilités générales. L'autorité et la confiance, une fois données aux *Trustees*, se sont affaiblies sous le modèle musée.

Néanmoins, l'administration par *Trustees* a continué d'être employée couramment dans les galeries nationales et, plus largement, dans les musées publics et privée. Nos trois études des cas démontrent que ces Conseils administratifs ont historiquement été composés de riches collectionneurs. En Angleterre, ils étaient généralement d'origine noble, même après que la NGL ait été fondée sur la collection du banquier. Au Canada, le groupe des *Trustees*, dès l'origine et pendant une longue période, était un mélange de noblesse britannique au Canada, de riches collectionneurs et d'artistes. Aux États-Unis, les premiers musées ont cherché des modèles similaires pour la mise en place de leurs administrations, en se calquant sur la tradition anglaise. Au lieu d'aristocrates, les musées américains ont cherché des politiciens influents, des héros de la guerre révolutionnaire (par ex. Thomas Jefferson, Alexander Hamilton) et plus tard de riches industriels. Les premières tentatives de Peale pour son musée « national » l'ont particulièrement montré.

Dans l'étude de cas de la NGA, les Conseils d'administration composés des *Trustees* se sont tournés vers le modèle musée. La Galerie, fondée par un riche industriel, a suivi la tradition, élisant le Conseil d'administration basé sur des choix népotistes – parmi des amis, des proches et des collègues collectionneurs du fondateur. Mais ces

hommes riches se distinguaient de leurs homologues anglais et canadiens. Ces nouvelles élites étaient redevables des modèles d'affaires et juridiques ancrés dans les exigences du capitalisme (citation de Duchesne.) Plus clairement, dans l'étude de cas NGA, nous observons que la nature de l'administration par les *Trustees* n'était donc plus la perpétuation d'une qualité artistique, telle que définie par des élites riches sur un vieux modèle mais plutôt que l'administration était transformée en une administration moderne d'entreprise, influencée par des normes d'efficacité et de capitalisme inhérent à l'essor de l'industrie, même si la galerie elle-même n'était pas à but lucratif. Ceci est clairement démontré par l'étendue de la quantification de l'activité de musée dans les Rapports annuels à la NGA. La nature des Rapports annuels était dès le début celle d'une entreprise. Mais à Londres et au Canada, les Rapports annuels se sont développés au fur et à mesure vers ce même modèle, bien qu'ils aient pris place beaucoup plus tard.

Nous pouvons supposer que cela a quelque chose à voir avec la nature du financement de la NGA par rapport à ses homologues anglais et canadien. Bien que cette étude ait été menée dans trois institutions nationales qui toutes reçoivent un financement fédéral, la nature de ce financement est légèrement différente d'un pays à l'autre. Pour cette raison, les exigences relatives à la responsabilité publique pour chaque institution ont été légèrement différentes tout au long de leur histoire. La NGL et la NGC sont financées à l'échelle nationale. En général, les musées américains ne reçoivent pas de financement fédéral. Cependant la NGA est différente en ce sens de toutes les autres grandes galeries américaines, car elle reçoit régulièrement un financement fédéral. Ces fonds, toutefois, ne couvrent que certaines dépenses et jamais les acquisitions – un rappel des origines puritaines des États qui fuyaient les excès. L'administration de la NGA est toujours responsable devant le gouvernement de ses achats et de la collection des trésors nationaux mais, depuis la naissance de la Galerie, les Rapports annuels semblent indiquer que les *Trustees* et l'autorité

supérieure (le gouvernement) s'intéressent beaucoup plus à la préservation de l'investissement financier d'une précieuse collection.

8.2.5 Sommaire des observations

Les galeries nationales que nous avons examinées restent un modèle hybride en conflit entre deux formats antagonistes, le modèle musée, fondé sur les principes scientifiques, et le modèle de la galerie privée, ancré dans des traditions exclusives. Cependant, on observe une domination croissante du modèle musée, mesurée par son attachement aux valeurs scientifiques et démocratiques et la difficulté persistante dans la documentation des œuvres d'art, qui restent analogue au conflit maintenant largement imperceptible entre les types de musée, bien qu'il imprègne continuellement la fonction des musées. La lutte continue pour intégrer véritablement la technologie dans la documentation des œuvres d'art trahit l'héritage difficile de cet hybride entre deux modèles antagonistes. La collection d'art est le dernier bastion des traditions du modèle galerie et tous les éléments de preuve semblent s'être ancrés aux traditions forgées depuis plusieurs centaines d'années. La réticence à améliorer la documentation numérique en est un effet persistant.

Un autre révélateur de la relation difficile des galeries nationales avec les technologies numériques est le désintérêt apparent pour mettre à jour la définition de « documentation » ou de « numérisation » en relation aux œuvres d'art. La fonction d'origine précise de la documentation des collections et de sa nature, liées au « print paradigm », est peut-être plus évidente quand on considère la façon dont la définition de la documentation a peu changé. C'est un sujet abordé avec une certaine difficulté dans cette étude. Alors que la nature même du mot « document » et la documentation sont intimement liés au papier et à l'impression – alors même que la nature de

l'impression a changé et que le livre est devenu numérisé – la définition de la documentation a très peu été modifiée pendant l'histoire des galeries ou des musées de beaux-arts. Ce phénomène est continuellement évident à travers notre étude.

Nous constatons toutefois que, chaque fois qu'une expansion de la capacité technologique permet une extension de l'idée de la définition ou de la méthodologie de la documentation, cette fonction se sépare de la registration essentielle et de la pratique de l'inventaire – les deux fonctions au cœur de ce qui est connu comme « documentation » dans nos galeries. Nous avons observé autrement dans la division du travail des conservateurs une obligation plus cléricale de gestion de la collection. Aujourd'hui, les conservateurs de chaque institution étudiée gardent séparés leurs fichiers riches en recherche, leur connaissance cumulative et leur correspondance. De plus, la profession de restauration est restée à l'avant-garde des technologies optiques et numériques au cours de son développement. Au fur et à mesure que la profession a augmenté son orientation vers les technologies numériques et optiques, les restaurateurs sont devenus de plus en plus compartimentalisés. Aujourd'hui les conservateurs maintiennent leurs propres bases de données et fichiers d'images, pleines de découvertes et d'informations importantes. La photographie, antagoniste ancienne à l'œuvre d'art authentique, a acquis sa fonction muséale au service de la consommation publique, où elle demeure aujourd'hui. Les programmes et les départements d'éducation recherchent toutes les technologies dont ils peuvent disposer pour rayonner envers le public dans la poursuite des principes démocratiques. Historiquement, de telles technologies, encore engagées principalement au service de la communication, deviennent des outils d'éducation et de la commercialisation, en évitant souvent une application plus signifiante aux autres formes de documentation.

Il n'y a, en outre, pas de consensus sur ce que le terme numérisation signifie dans les musées. C'est d'abord et surtout une version numérique de ce qui était en place avant

– un enregistrement ou une photographie. L'objectif que de nombreux musées essayent encore d'atteindre est de photographier numériquement toutes les œuvres et de gérer des descripteurs textuels de leurs collections. Bien que louable, cet objectif trahit une manière prénumérique de penser la documentation de technologies. (Kimmel et Deek, 1995 ; Ribeiro, 2007) Elle reste une approche réactionnaire qui tente toujours de corriger le décalage initial (et continu pour les galeries nationales) au sein des sciences humaines de l'application des technologies numériques. L'ordinateur est utilisé pour effectuer ce que le celluloïd et les ronéos ont habilement fait au lieu de comprendre comment les TIC peuvent permettre non seulement de nouvelles façons de documenter, mais aussi de nouvelles façons de voir et de comprendre par le biais de la numérisation. Notre étude suggère que même les musées des beaux-arts les plus grands, les mieux financés et les plus solides ne peuvent échapper à cette histoire. Ils ne parviennent pas à comprendre les nouvelles façons de documenter mais également les nouvelles façons de percevoir et de comprendre les œuvres d'art par le biais de la numérisation.

Parce que le modèle d'une galerie nationale est fondamentalement un hybride antagoniste et parce que les collections d'art résistent encore à l'incursion des technologies numériques, les notions prénumériques de documentation demeurent. La communauté du personnel responsable de la documentation est petite et, dans une large mesure, elle exclut ceux chargés de toute sorte de recherche approfondie. Il reste une forme minimale et une mince quantité de documentation recueillie au service des pratiques de registration et d'inventaire : la documentation anciennement issue des approches scientifiques et du modèle musée, peu adaptée aux œuvres d'art. Le résultat est une forme très limitée de capture de données sur la collection. Plus important, elle est inégale face aux exigences de l'évolution rapide des TIC.

8.3 Les conséquences pour le domaine

Les conséquences de rester si figée pour la documentation dans les galeries nationales et, plus généralement, dans les musées de beaux-arts sont sévères. Elles mettent en péril l'existence et l'importance des collections d'art publiques. Dans l'ère de l'information, un manque d'information est toujours comblé, souvent par les amateurs. (Keen, 2007) « In the Google Era, authority *is* findability. »²⁷⁵ (Smith, K. J., 2012) Si les musées continuent de restreindre l'assemblage et donc l'accès aux données et à l'information, le public va suivre ce modèle et ira la chercher autrement et à l'extérieur des musées. Des projets comme Europeana²⁷⁶, Digital Public Library of America²⁷⁷ et Google Art Project²⁷⁸ visent à rendre la culture plus disponible et facile à trouver. Mais ils ne sont pas capables de surmonter les problèmes des limitations des données et de la documentation limitée des bases. Leurs sites Web, conçus pour rassembler et partager l'information et les images de plusieurs collections ou de plusieurs types de collections (les LAMs), ne réussissent pas à fournir plus d'information ni plus de capacité à examiner les collections qu'une base de données conventionnelle. (Proctor, 2011) Aussi novateurs soient-ils, ces projets, comme coopérations et assemblages de données et d'information (c'est-à-dire de

²⁷⁵ Voir aussi Niels Einar Veirum et Mogens Fiil Christensen, « If It's Not on the Net It Doesn't Exist ». *Museum Management and Curatorship*, 26, no. 1, (2011), p. 3-9.

²⁷⁶ Voir le site Web d'Europeana à <http://www.europeana.eu/>. Voir aussi: J. Purday, « Intellectual Property Issues and Europeana, Europe's Digital Library, Museum and Archive ». *Legal Information Management*, 10, no. 3, (2010), p. 174-180.

²⁷⁷ Voir le site Web de la *Digital Public Library of America* à <http://dp.la/>; et Mark A. Matienzo et Amy Rudersdorf, « The Digital Public Library of America Ingestion Ecosystem: Lessons Learned After One Year of Large-Scale Collaborative Metadata Aggregation. » DC-2014: Metadata Intersections: Bridging the Archipelago of Cultural Memory. (Tsukuba, Japan : DCMI, 2014).

²⁷⁸ Voir le site Web du *Google Arts and Culture* à <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/>. Voir aussi: Chris Holland, « The Google Settlement: A Brief Overview ». *Legal Information Management*, 10, no. 03, (2010), p. 181-183.

documentation) au sein de telles médiations, ne sont pas assez riches pour soutenir de plus profondes interrogations par rapport au numérique.

Les technophiles muséaux envisagent des usages sophistiqués : application de la réalité augmentée, interactions avec des « smart objects », ou plus simplement la « trouvabilité » des œuvres d'art sur les moteurs de recherche externes aux sites Web propriétaires des musées. Mais ils sont freinés par le manque de documentation numérique au sein des collections, parce que la documentation de la collection s'accroche aux idéaux analogiques et matériels, mais surtout à une compréhension de la technologie toujours ancrée dans le passé.

Pourtant, les tâches traditionnelles de documentation – catégoriser, prendre des photographies, créer des listes de faits connus, copier les documents de témoignages – demeurent peu changées par les potentialités des technologies et demeurent toujours dans l'esprit de l'ancien modèle de documentation : lister, sauvegarder, restreindre, garder tel quel. De tels idéaux s'opposent totalement à l'esprit de la « technologie » d'aujourd'hui, contre la demande croissante pour de nouvelles connaissances et au détriment de la compréhension des collections muséales de nos jours ou pour l'avenir. Cette pratique ne peut être mise à jour simplement. Il faut la reconcevoir complètement, avec une pleine compréhension de comment et pourquoi les TIC ont changé le monde matériel, y compris les œuvres d'art anciennes. Les TIC sont de nouvelles façons de comprendre, visualiser et développer la connaissance et pas seulement des outils d'efficacité.

Au sein du musée, il semble que les responsables des œuvres, les registraires et les conservateurs ne comprennent pas souvent les capacités et potentialités profondes des TIC. Les efforts pour incorporer la « technologie numérique » se limitent à une mise en application minimale, qui risque de compromettre leur rôle de gardiens et

médiateurs du patrimoine pour les générations plus technophiles. Quand les spécialistes de collections ne font pas tout le nécessaire pour améliorer leur compréhension et la mise en application des technologies nouvelles, ce sont les informaticiens qui commencent à prendre les décisions qui s'imposent à propos de l'art, qu'il s'agisse de médiation ou de représentation numérique. On le voit déjà, car on observe de plus en plus de représentations numériques des collections. Leurs décisions ne tiennent pas compte d'une expertise de l'art, mais correspondent aux arguments plus importants du point de vue informatique et de design tels que : la popularité des œuvres et la couleur, l'orientation et la résolution des photos. Toutes ces décisions sont des formes de médiation, des choix qui affectent l'appréhension et la compréhension de l'art, mais par des personnes peu formées pour le faire. Les choix sont guidés par la disponibilité et la richesse des données.²⁷⁹

Effectivement, n'importe quelle application numérique peut être employée pour la médiation, on ne peut pas communiquer plus de données que ce qui a été recueilli. En ce moment, le niveau des données recueillies dans nos galeries nationales est insuffisant pour contribuer utilement à des avancées importantes dans les technologies numériques, même si les avancées ont déjà considérablement modifié les champs connexes de la culture. Si les musées n'augmentent pas les données sur les œuvres, ils deviendront de moins en moins pertinents.

D'un dernier point de vue, nous devons affronter l'inévitable : dans le futur certaines œuvres n'existeront plus, arrivées au bout de leur existence, même en étant

²⁷⁹ On entend aujourd'hui le terme « digital curator », qui ne vient pas des institutions muséales et ne s'y applique pas. Le terme fait simplement référence au collectionnement, maintien, sélection, conservation, archivage et mise à jour des atouts numériques au monde des affaires. Les « digital curators » gardent les archives numériques pour le futur en évitant l'obsolescence. La définition n'est pas si lointaine de celle d'un conservateur de musée, sauf qu'elle n'incluse pas la notion d'expertise et de créativité associé au travail des conservateurs de musées. Il s'agit plus de préservation, d'agrégation, et d'accessibilité

conservées par les musées, ou effacées par les événements destructeurs tels qu'à Palmyre, aux mains d'ISIS. Ce jour-là et jamais après, compterons-nous en toute confiance sur nos méthodologies actuelles de documentation pour préserver complètement et pour transmettre la richesse de la durée de vie d'une œuvre et la profondeur de sa signification. Ou continuerons-nous à affirmer que les neuf champs d'identification et d'inventaire suffisent pour servir comme biographie posthume ?

8.4 Les implications pour le domaine

Les TIC ont déjà modifié radicalement la façon dont les gens vivent les objets. Les musées ne peuvent pas continuer de les collectionner et de les exposer en ignorant ces bouleversements, dans l'espoir que le regard de la société n'ait pas changé et en partant du principe que le regard muséal ne doit pas changer non plus. (Hooper-Greenhill, 1992) En particulier dans les musées de beaux-arts, la révérence des objets matériels dans un monde de plus en plus préoccupé par le numérique met en péril la pertinence des collections. En dépit d'une mission de diffusion des connaissances comme service public des musées, la philosophie centrée sur l'objet a limité l'accès à l'objet et aux informations qui s'y rattachent. Puisque les connaissances deviennent stériles lorsqu'elles ne sont pas partagées (Grabar, 1994, note 10 ; Hendon, 2000, p. 42), et que l'information manquante à propos des objets risque de leur faire perdre de la valeur (Ferren, 1997, pp. 3-4 ; Hainard, 1989, p. 19), les musées doivent se détacher un peu plus de l'objet physique pour se concentrer sur le patrimoine culturel au sens plus large.

Les potentialités des TIC offrent de nouvelles façons de collectionner et diffuser les informations sur les œuvres d'art, des biographies d'œuvres plus complètes et intégrales, de nouvelles façons de visualiser et de comprendre les œuvres d'art et une

évolution des bases de données au sein du musée. Ces changements devront être absorbés dans la formation disciplinaire du domaine (Marty, 2006, 2007 ; Trant, 2009) qui devra exiger *a priori* une meilleure compréhension des corrélations actuelles ou potentielles au sein des nombreux domaines liés (Poulot, 2013, p. 33), que ce soient les historiens de l'art (les spécialistes des œuvres), les muséologues (les généralistes de l'institution), les archivistes ou les bibliothécaires, qui croient que la gestion des collections devra céder de la place à l'agrégation et à la diffusion des informations et des connaissances. (Constantinescu, 2010) Il est certain que les théoriciens doivent avoir une plus grande prise de conscience d'une imbrication²⁸⁰ du patrimoine matériel et immatériel à travers l'histoire. Les praticiens devront être formés dans l'objectif d'une meilleure prise de conscience de la viscosité de la connaissance et l'immatérialité du patrimoine. L'histoire de l'art, autrefois radicalement essentialiste, devra examiner, théoriser et considérer les œuvres en dehors de leur importance matérielle (Poulot, 2013 ; Zorich, 2012) et dans le contexte de toutes leurs versions (Latour et Lowe, 2011, p. 278) – descriptives, interprétatives, ou reproductives. Il faudra surtout une alphabétisation numérique (Doueih, 2011, p. 12, et *passim*) : pas une expertise en sciences de l'information mais une base solide, de sorte que les possibilités émergentes en permanence des technologies et leur impact sur la connaissance et la médiation des œuvres soient comprises, plutôt qu'évitées. Enfin, un manque de compréhension des potentialités des TIC mets en péril la pertinence du domaine. Des décisions importantes doivent être prises sur l'accessibilité des données que les musées possèdent déjà et sur les nouvelles façons de recueillir, de stocker, de visualiser, de rechercher, d'extraire et de communiquer

²⁸⁰ Je suis reconnaissante envers Hal Foster (« The Archive without Museums ». *October*, 77 (1996), p. 97-119) et à sa discussion du livre de Michael Baxandall, (*Painting and Experience in Fifteenth Century Italy; A Primer in the Social History of Pictorial Style* (Oxford : Clarendon Press, 1972)) dans laquelle il a employé le mot « imbrication », pour décrire l'effort de Baxandall pour expliquer le « period eye » ou « gaze ». De plus, Foster met en pratique le sens d'imbrication par son soulignement de « and » dans « painting and experience », par exemple, et plus généralement sur la richesse qui se situe *entre et parmi* les concepts.

les données. Ces décisions vont profondément affecter les collections et ne devraient pas être prises en négligeant les collections ou les technologies en question.

Des millions d'objets culturels demeurent enfermés dans des musées, inconnus et inaccessibles au public (Bergeron et Dumas, 2008 ; Coburn et Baca, 2004 ; Martin-Ross et Barnett, 2003) à cause d'une philosophie et d'une pratique documentaire qui ont perpétué un accès restreint. L'ère de l'information a validé les propriétés métaphysiques des objets et renforcé le besoin de les libérer. L'application des TIC a le potentiel de transformer radicalement le domaine, en accentuant les propriétés moins tangibles mais potentiellement plus accessibles des œuvres de musées et en dévoilant l'étendue de la connaissance culturelle des objets dans le monde entier. Pour éviter l'obsolescence, les musées doivent comprendre plus profondément les bouleversements et les potentialités au sein des technologies numériques et optiques. Celles-ci ont redéfini les concepts de perception, documentation et connaissance et permettent une réinvention radicale de la documentation muséale pour que celle-ci puisse intégrer l'objet et ses aspects matériels et immatériels et résoudre ainsi les tensions anciennes.

8.5 Les recommandations – comment enrichir et rendre plus robuste la documentation et la numérisation des œuvres d'art.

Cette étude a examiné la documentation des œuvres d'art et l'adoption des technologies numériques au service de cet effort. Les concepts prénumériques de documentation sont conservés ainsi que des traditions tenaces qui restreignent la communauté de ceux qui font la documentation et les détachent de ceux qui font la recherche, la science. Les pratiques documentaires ont évité l'interaction avec le numérique. Si nous considérons le développement des technologies numériques et

leur relation avec la recherche et la récupération des données, nous pouvons rapidement comprendre où, dans une histoire évolutionnaire, nos institutions d'étude de cas résident. Mais plutôt qu'un acte d'accusation des pratiques, son manque d'avancements se présente comme un argument solide pour : enrichir les données saisies des œuvres d'art et leur réintégration avec la recherche scientifique et le progrès général des TIC ; mettre à jour la définition de « documentation » et « numérisation » en relation à ces avances ; repenser (ou en contraste fortifier) les CMS en tant que plaque tournante des informations sur les collections ; et enfin poursuivre des « *Linked Open Data* ».

8.5.1 L'enrichissement des données saisies par les pratiques de documentation

Au cours de la longue histoire des galeries nationales que nous avons étudiées, les données des collections, dans leurs formes analogiques et numériques diverses, sont restées essentiellement inchangées. Les efforts afin de les contextualiser ou de les enrichir ont été rejetés ou ont échoué, souvent parce que la technologie informatique de l'époque n'avait pas la capacité de stocker, de chercher ou de récupérer efficacement. Les contextualisations ont effectivement « bouché le système ». Afin de mieux fonctionner, les informations sur les œuvres devaient être mises à nu, réduites à leur plus petite forme – ou au plus petit dénominateur commun. Pourtant, depuis, les technologies numériques (qui englobent les technologies optiques actuelles) ont continuellement amélioré leur capacité à gérer des formes de plus en plus complexes de données et des ensembles de données [Datasets] plus importants. Néanmoins, alors que les technologies qui soutiennent les bases de données et les technologies qui gèrent les données ont progressé considérablement, les pratiques de documentation dans les galeries sont encore liées aux pratiques qui dérivent des premiers idéaux scientifiques et qui se sont emparées du calcul numérique à ses

débuts. Ces pratiques n'ont pas suivi l'évolution et la capacité des ordinateurs à stocker, chercher, extraire et lier les données et les ensembles de données. Un examen très bref de l'histoire des bases de données le montre.

Les premiers catalogues de cartes ont été littéralement des extraits de livres coupés et séparés de leur contexte plus large puis collés sur des cartes à jouer. De cette façon les morceaux d'information étaient stockés selon les sujets pour une récupération plus facile. Depuis des générations, les catalogues de cartes ont été un des moyens les plus efficaces à organiser les faits et les informations. C'est un système qui a mené à plusieurs connexions, effectuées parmi un grand nombre de nouveaux textes sur une multitude de sujets. Soutenue par Leibniz, qui a notamment initié l'application du binaire en pensant à l'automatisation des calculs, l'évolution du catalogue de carte a lancé la bibliothéconomie comme champs d'étude et de pratique. À son tour, la bibliothéconomie a grandement influencé les façons selon lesquelles les gens essayaient de trier et de trouver des informations au moment où des dispositifs de calcul mécanique étaient en train d'émerger. D'ailleurs « Leibniz met notamment l'accent sur l'importance des statistiques et des archives...Il inaugure aussi la mobilisation de l'analyse mathématique-scientifique au service de la pensée politique... » (Poulot, 2000, pp. 265-266)

En se basant sur le système binaire soulevé par Leibniz, Charles Babbage a proposé des cartes percées²⁸¹ et numérotées dans sa description d'une banque de moteurs de calcul. (Babbage, 1982 [1857]) Il est crédité pour l'invention du premier ordinateur mécanique programmable en 1882. Un peu après, en 1890, pendant son emploi au le

²⁸¹ Bien avant Babbage, en 1832, Semen Korsakov a initié l'usage des cartes percées pour stocker des données et pour l'automatisation de leur récupération. Il a préféré rendre librement accessible son invention et n'a pas poursuivi de brevet. C'est pourquoi il n'est pas crédité pour l'invention. Voir G.N. Povarov, « Semen Nikolayevich Korsakov - Machines for the Comparison of Philosophical Ideas. » *Computing in Russia: The History of Computer Devices and Information Technology Revealed* (Braunschweig : Verlag, 2001).

Bureau de recensement aux États-Unis, le futur fondateur d'IBM, Herman Hollerith, mettait au point un système de cartes perforées qui permettait des données alphanumériques sur des fiches lisibles par une machine. Le champ de longueur fixe d'IBM sur les cartes perforées jusqu'à 80 colonnes est devenu le format omniprésent de la saisie de données électroniques jusqu'aux années 1970. Dans les bibliothèques, les catalogues de cartes de bibliothèques ont rapidement migré vers un format de carte perforée au début du 20^e siècle, en réduisant les données verbales et les informations pour s'adapter aux exigences des technologies. Comme nous l'avons noté dans notre étude, le NGC tant le NGA ont adopté les catalogues de cartes de la bibliothèque pour gérer leurs collections d'art au 20^e siècle.

Alors que les grands registres, les listes et les autres formes de catalogues écrits ont persisté en parallèle des catalogues de cartes, les deux formes de récupération d'informations sont restés distincts les uns des autres. Quelques formes de catalogage écrit à la main ressemblaient à une page avec plusieurs cartes de bibliothèques sur une feuille simple, avec colonnes et lignes pour trouver les relations entre les données et les informations présentées. La NGL a maintenu des carnets écrit sur la collection jusqu'au début du 20^e siècle puis est passée aux dossiers papiers séparés sur chaque œuvres dans la collection – un système maintenu jusqu'aux années 1990.

Tandis que les bases de données²⁸² ont débuté dans les années 1960, le terme « fichier plat » a défini essentiellement des données codées d'une manière compatible avec les registres d'inventaire – les colonnes et rangées sur une feuille simple. Ces derniers comptaient sur les cartes Hollerith. Bientôt l'informatisation a progressé et est devenue électronique. Les bases de données relationnelles ont émergé permettre de

²⁸² L'*Oxford English Dictionary* cite un rapport de 1962 par le *System Development Corporation* en Californie comme le premier usage du terme « data-base » au sens spécifiquement associé aux ordinateurs. Voir l'OED Online, *Database*, (Oxford : Oxford University Press, 2013).

trouver simultanément les correspondances dans les colonnes et rangées de plusieurs fichiers plats, « les tables », en les reliant selon une clé commune (dénominateur commun). Cela a permis des relations de plus en plus sophistiquées à travers de nombreux tableaux de données. En suivant les modèles de la bibliothèque, les musées ont lentement commencé à adopter des bases de données « automatiques » et « déchiffrables » pour stocker et retrouver facilement les données sur les collections. Alors que les bases de données relationnelles sont apparues dans les années 1970, les bases de données de fichier plat configurable étaient disponibles et populaires et ont servi de fonction essentielle dans la gestion des collections pour les galeries nationales jusque vers les années 1990. Les premières bases de données muséales étaient de forme fichier plat avec des champs délimités pour la saisie des données. La capacité de mémoire des ordinateurs, très mince à l'époque, a encouragé une approche minimale dans la saisie des données.

Juste après, le début du *World Wide Web* public (en 1994) a mis en évidence la question de la portabilité et de la transférabilité des données. Tandis que le monde a commencé à échanger électroniquement des informations, le codage pour rendre un document ou un fichier numérique l'a souvent rendu illisible à un autre ordinateur et parfois aux humains. Nous pouvions partager l'information, mais nos ordinateurs et nous ne pouvions pas toujours comprendre ce qui avait été partagé. Vers 1998, le langage de balisage extensible [eXtensible Markup Language] (XML) a été conçu pour aider la transmission et la traduisibilité des données et des informations à travers le web. L'XML a essentiellement fourni les auto-descriptions des données. En effet, les données et les fichiers numériques étaient transmis avec leur propre entourage de traducteurs, afin qu'une base de données entière ne doive pas être partagée, mais aussi avec des données non-contextualisées, qui ne pouvaient être automatiquement comprises autrement. Au sein des musées, le Web a évolué d'une autre façon : au début, les musées ont conçu des pages Internet plus comme une sorte d'entrée

numérique des Pages Jaunes que comme publicité numérique. C'est beaucoup plus tard que les musées ont utilisé le Web en tant qu'un outil pédagogique. Les données liées aux collections étaient un univers à part.

Tandis que l'Internet est devenu mieux outillé pour transmettre et lire les données, la recherche et la récupération des données sont restées difficiles. Elles ont nécessité la mise en correspondance de données [*data mapping*] par les humains pour donner les résultats requis. Vers 1999, le *Resource Description Framework* (RDF) a été élaboré comme un moyen d'écrire automatiquement des phrases significatives pour connecter des sujets apparemment disparates. Le RDF fournit des prédicats afin de contextualiser les données. Il a le potentiel de trouver les liens parmi des données précédemment non liées. Pour cette raison, le RDF est le fondement de ce qu'on appelait autrefois « le web sémantique, »²⁸³ qualifié maintenant de « Linked Data » [le Web des données]. Le RDF contextualise les morceaux de données pour les ramener au plus près de l'information contextualisée et enfin de la connaissance propre.²⁸⁴

Plus récemment, le *Big Data* [les grosses données, les mégadonnées, ou données massives] a éclaté dans presque tous les domaines de la connaissance et de la science. Le terme est un descripteur de base pour un nouveau paradigme scientifique. Il n'est pas un logiciel ou un code, mais plutôt un concept qui s'appuie sur les moyens de plus en plus sophistiqués de relier et de récupérer des données. Le terme décrit la capacité de trouver des schémas autrement indétectables dans des ensembles de

²⁸³ Du mot grec pour « signifiant », qui de nos jours indique son étude philosophique. En informatique théorique, la sémantique désigne le lien entre un signifiant, le programme, et un signifié. Elle ordonne effectivement le contexte des morceaux des données.

²⁸⁴ Voir Eileen Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge* (London : Routledge, 1992), p. 157. L'auteure décrit l'histoire des schémas linguistiques, quand ils ont commencé à souligner la syntaxe et les associations de la même façon que le RDF commence à faire les mêmes connexions sémantiques parmi les données.

données énormes. Il n'est pas une simple pluralisation des données, ni une amplification des statistiques. Les statistiques sont des calculs que le cerveau humain peut faire. Les schémas trouvés parmi des mégadonnées ne peuvent être détectés que par des ordinateurs. Le calcul dépend et doit être nourri par les volumes énormes de données, comme le terme le suggère. Ces ensembles de données massives sont produits facilement par les activités numériques quotidiennes.²⁸⁵

Si l'on considère l'histoire générale de la façon dont les données ont été saisies, stockées et récupérées, nous percevons une piste d'évolution pour le traitement des données, qui correspond aux capacités des technologies de l'époque : d'abord une réduction nécessaire pour trouver le noyau important et donc la détérioration de la contextualisation des connaissances riches jusqu'au moment où elles sont devenues plus simplement des extraits de faits destinés aux catalogues de cartes ; suivi d'un effort soutenu au sein de l'apprentissage automatique afin de recontextualiser ces données une fois séparées nécessairement des connaissances. En sont témoin les premiers catalogues de cartes qui ont créé une méthode d'organisation ayant exigé des extraits des informations et des connaissances sur la collection afin de rendre les données résultantes plus accessibles. Lorsque ces premiers catalogues de cartes ont été utilisés pour les collections de bibliothèques puis pour les collections d'art, l'espace minimal des cartes était réservé pour les données les plus utiles pour trouver une œuvre parmi les grandes réserves des collections, plutôt que pour les connaissances plus détaillées concernant les œuvres. L'automatisation de ce type de cartes, d'abord dans les bibliothèques puis dans les musées de beaux-arts, a permis une récupération des données simples plus rapide, mais l'automatisation exigeait des formats précis, qui ont limité la quantité des données saisies. Les premières bases de

²⁸⁵ « Every two days now we create as much information as we did from the dawn of civilization up until 2003, » selon Eric Schmidt, ancien tête de Google. Voir aussi : Big Data Now and Then: Introducing Velocity to Volume and Variety : <http://blogs.cisco.com/datacenter/big-data-now-and-then-introducing-velocity-to-volume-and-variety>.

données dans un fichier plat ont augmenté et ancré sa propre structure autour de l'architecture alphanumérique simple utilisée dans le vieux format des cartes perforées automatisées. Plus tard, les bases de données relationnelles ont augmenté la sophistication des correspondances parmi les fichiers plats. Enfin, le XML a fourni la portabilité et la traduisibilité tandis que le RDF a tenté de conceptualiser les données disponibles sur le web. Le *Big Data*, le plus récent de ces phénomènes, a le pouvoir de transformer complètement les données, en surpassant la contextualisation, pour permettre la découverte de nouveaux modes de connectivité et en lançant potentiellement des nouvelles pistes d'enquête scientifique dans tous les domaines.

Néanmoins, dans les galeries nationales de notre étude, cette piste d'évolution n'est que demi réalisé, mais il n'y pas beaucoup d'évidence que les pratiques muséales de la documentation ont continué à la suivre ensuite. Au lieu de cela, il semble que les galeries ont arrêté l'évolution peu après leurs premiers efforts vers la numérisation. Les bases des données sophistiquées sont courantes avec les capacités technologiques actuelles. Mais les données elles-mêmes restent séparées des efforts pour les recontextualiser, car le XML et le RDF se préoccupent des données sur le Web et car les données sur les œuvres dans les collections d'art sont gardées dans les départements et dans des bases de données séparées des fonctions du Web. Les données sur la collection restent figées avant l'étape de leur recontextualisation.

Effectivement, ce sont les pratiques documentaires de nos galeries nationales, et non les bases de données ou leur capacité technologique, qui restreignent leur participation à la recontextualisation des données. Nous avons observé dans nos études de cas que la professionnalisation et la bibliothéconomie ont élaboré une méthodologie qui n'a pas beaucoup évolué. Alors que les CMS actuels sont des bases de données relationnelles plus sophistiquées que jamais, les galeries nationales contribuent dans une large mesure à alimenter ces mêmes données comme elles le

faisaient par les systèmes de gestion analogique. Cette étude a été limitée aux données collectées avant toute présentation de celles-ci au public sous forme imprimée ou en ligne, mais il reste un fait que les données qui n'ont pas été collectées ne peuvent être partagées. Il devrait également être clair que les pratiques actuelles ne rassemblent pas suffisamment de données pour participer au *Big Data*, qui dépend d'un volume élevé, d'une grande vitesse et d'une grande variété de données. La documentation que nous avons observée reste essentiellement fixe au moment où les données de collections ont été numérisées.

Si l'histoire des données était une suite gamme de catalogue des cartes jusqu'au *Big Data*, la participation de nos institutions étudiées serait localisée autour de l'utilisation de bases de données relationnelles et du XML. L'usage interne des données sur les collections est simplifié et sophistiqué, mais il sert une fonction interne précise. L'utilisation de l'Internet, bien que moins examinés dans cette étude, sert une fonction communicative générale, comme un catalogue en ligne, mais il reste essentiellement non lié aux bases. Comme indiqué pendant nos études de cas, les deux CMS utilisé par nos institutions, très sophistiqués, ont des modules de programmation pour mettre les morceaux de données sur les collections en ligne. Mais ces fonctions, même en ligne, restent à part des autres pages et des autres fonctions. Les données sur la collection restent non-intégrées au reste du site. D'ailleurs leur type et leur quantité sont décidés par les responsables de la régie ou de la conservation et gouvernés par des traditions anciennes ainsi que par la taille des données disponibles.

Pendant ce temps, les possibilités de *Linked Open Data* et de *Big Data* offrent des débouchés immenses pour trouver un moyen d'unifier une fois pour toutes le modèle musée et le modèle galerie. Sur le plan strict, la trajectoire d'évolution du stockage et de la récupération des données, qui est en vérité celle de toute l'histoire des sciences

de l'information, révèle que, bien que les premiers ordinateurs et machines de calcul aient été nécessairement réducteurs, le traitement des données est devenu beaucoup plus sophistiqué. Nous sommes devenus plus compétents dans la recontextualisation des données et nous continuons à avancer nos méthodes de transmission et d'accumulation des connaissances dans la sphère numérique. Nous pouvons, peut-être pour la première fois, atténuer l'antagonisme des modèles musée et galerie en permettant aux aspects classificatoires, réducteurs et démocratiques du modèle musée de coexister avec les avancées des sciences de la restauration, les techniques d'imagerie numérique et toute la connaissance accumulée par l'ensemble de la communauté des chercheurs et des experts.

C'est surtout une nouvelle façon de comprendre, visualiser et développer la connaissance. D'ailleurs, la capacité documentaire, informatique et communicationnelle des technologies numériques, conjointement avec les technologies optiques, peut aider à révéler l'aura presque imperceptible du *facsimile* et démontrer qu'il peut ajouter une nouvelle dimension de compréhension et même d'originalité à une œuvre. (Latour et Lowe, 2011) Mais elle nécessitera un changement de paradigme documentaire des musées d'art, ancrée à une meilleure compétence des capacités et potentialités des TIC par les responsables des collections. Réaliser une nouvelle pratique documentaire va révéler : des façons profondes et nuancées de comprendre les œuvres par leurs côtés matériels aussi bien qu'immatériels ; des perspectives plus vastes et approfondies sur les collections muséales ou mondiales ; et la naissance d'un modèle avant-gardiste de la documentation muséale, qui manifestera plus profondément un dispositif principal de connaissances et qui léguera aux générations à venir un patrimoine culturel beaucoup plus complet. Mais tout cela dépend de la robustesse de la capture de données (soit automatique ou par les humains) et donc, pour les collections d'art, de la documentation de ces œuvres. Il s'agit d'un endossement clair pour l'élargissement

de la communauté de participants et pour agrandir la portée, le type et la quantité de données collectées. Tout cela dépendra alors d'une redéfinition de « documentation » et « numérisation ».

8.5.2 La redéfinition de « documentation » et de « numérisation »

Il faudra avant tout, concernant les pratiques documentaires plus solides et la capture des données plus large envers les œuvres d'art, redéfinir la signification de la documentation et de la numérisation. Comme nous l'avons noté, la « documentation » dans le cadre de nos galeries d'art est venue à signifier la collecte des données liée à la gestion de la collection. Ces pratiques traitent de la collecte de documents papier pour les archiver, bien que les aspects matériels de cette pratique puissent s'atténuer. Des preuves montrent que l'entretien des dossiers imprimés est déjà aléatoire. Lorsque la définition de la documentation satisfait aux technologies numériques, elle est liée exclusivement à l'entrée de données pour le CMS. La plupart de cette documentation consiste en une répétition de neuf à douze champs régulièrement saisis (le nom de l'artiste, le titre, la date, la nationalité etc.) en plus d'informations sur la circulation et la valeur. La photographie est incluse dans cette idée de documentation, dans la mesure où elle témoigne de l'apparence générale d'une œuvre. La définition n'inclut pas les autres types d'imagerie, ni les analyses par les conservateurs ou restaurateurs au minimum.

L'idée de « numérisation » devra aussi évoluer et se développer afin que l'on puisse mieux cerner ses capacités technologiques. Au sein de nos études de cas, la numérisation a une signification incertaine, dans la mesure où elle n'a pas été officiellement définie. Principalement, on semble indiquer qu'il y a un dossier ou un fichier numérique et une photographie numérique (ou numérisée) disponible pour

chaque œuvre dans la collection. Pour certains, l'idée de « numérisation de la collection » ajoute aussi la disponibilité d'une partie de ce dossier et de l'image en ligne. Dans le vaste monde des musées, il y a de la même façon un manque de consensus : quelques petits musées espèrent avoir simplement leur première base de données de fichier plat numérique, afin de mieux gérer l'inventaire, alors que beaucoup de grands musées explorent la modélisation 3D. Comme mentionné, il y a parfois des projets visant à numériser les collections de manière plus approfondie – à la NGL on s'est efforcé de numériser tous les fichiers de restauration, à la NGA un projet de numériser et de mettre en lien tous les textes des catalogues des collections et à la NGC le programme tente de cataloguer, mettre en lien et rendre disponible en ligne toutes les collections muséales du Canada. Néanmoins, en dépit de tels projets, chacune de nos galeries nationales a défini l'idée essentielle de la numérisation comme l'enregistrement des détails identifiants plus une photographie. Un programme de capture de données plus solide peut provenir d'une définition nouvelle de la « numérisation », ancrée dans une compréhension plus complète des capacités des technologies numérique et optique pour combler le fossé des avancées numériques dans plusieurs domaines.

8.5.3 Le système de la gestion des collections muséales comme moyen central

Pour activer les redéfinitions efficaces de documentation et de numérisation et pour mettre en place des pratiques nouvelles de documentation significatives, il peut également être utile d'explorer les moyens de déplacer le CMS loin de son emplacement centralisé « en amont » de la plupart des autres bases de données, des DAMs ou des interfaces numériques utilisés par les musées. La question centrée sur la séparation ou l'intégration des systèmes est en vigueur depuis que les collections sont gérées par des systèmes numériques. Le problème des deux approches reste

difficile, comme l'ont montrées nos histoires. Actuellement, dans toutes nos institutions d'étudiées, le CMS alimente les données de la base des collections pour tous les systèmes qui exigent des données, tant internes qu'externes. Toutefois, ces CMS aussi bien que les bases de données ont été créés pour d'autres fonctions très précises et très ciblées, comme nous l'avons noté tout au long de cette étude.

Les méthodes d'intégration des bases de données, les DAMs, et les interfaces peuvent bénéficier du déplacement de la plaque tournante des informations sur les collections plus loin du CMS, en permettant au CMS de remplir un DAM central avec des informations fondamentales toujours à jour, mais en même temps en permettant aussi à ces données d'être mieux intégrées avec du texte, des photographies, des vidéos ou d'autres fichiers plus accessibles traditionnellement. Les CMS actuels, que tous nos établissements d'étude utilisent, exigent que les données soient subordonnées à l'œuvre, une fonction qui limite la récupérabilité et les liaisons parmi les fichiers subordonnés. Certains DAMs sont actuellement en train d'explorer comment chaque fichier – que ce soit une photographie d'œuvre ou d'artiste, un catalogue de textes sur un collectionneur ou des PDF de documents – peut être au « premier rang », en existant comme une entité indépendante et consultable plutôt que comme un détail subordonné dépendant de la récupération d'une œuvre spécifique. Est-ce une manière potentiellement plus efficace pour unifier les données des collections avec la connaissance approfondie ? Effectivement, le rôle des CMS n'a jamais été d'être celui d'une plaque tournante de l'information orientée vers le public, les données et les collections. Leur évolution comme telle n'a pas produit, au moins parmi nos institutions de cas, un service utile aux collections, aux musées, à leur personnel et à leur public.

L'alternative à la suppression du CMS en tant que le moyeu nourrissant les bases de données secondaires est sa validation complète comme base de données *unique* pour

toutes les collections liées. Il faudrait, pour qu'il devienne le référentiel de données de restauration et de conservation pour des images et du texte, le DAM pour toutes les fichiers audio et vidéo sur les collections et le serveur pour tous les projets de médiation des programmes d'éducation et les applications en ligne. Il doit également tenir compte du futur hébergement des modèles 3D et 4D ainsi que des grands ensembles de données d'autres applications de technologies numériques pour collecter les données. Toutefois, il convient de constater que cette étude n'a pas cherché à étudier la capacité des systèmes de gestion existant pour la collecte de tels types de données ni leur pertinence pour une telle fonction, ni à dénombrer le nombre de musées qui ont entrepris ces efforts.²⁸⁶

De la même façon que les diverses dissociations sont allées au bout de l'antagonisme inhérent au modèle hybride des galeries nationales, cette étude a aussi noté un malaise chez certains travailleurs des galeries dans l'utilisation des technologies numériques, une étrangeté persistante de l'ordinateur à servir à autre chose qu'un outil. Les suggestions ci-dessus cherchent certainement à faire aller plus loin l'utilisation de la technologie au service de l'habitude et la tradition. Cependant, afin de les implémenter ou même de les considérer, la formation des conservateurs et des muséologues exigera une alphabétisation technique plus approfondie afin de diriger et de communiquer ce que la collection commande, afin de faire halte à l'aliénation de l'art à la science et à la technologie et afin d'atténuer l'antagonisme au cœur du modèle hybride des galeries nationales. Reconcevoir la formation des ceux qui sont responsables des œuvres peut faire envisager une réinvention radicale de la méthodologie documentaire liée aux capacités et potentialités des technologies

²⁸⁶ Selon le registraire en chef au Musée de beaux-arts à Boston, son musée emploie le TMS en tant que la seule base de données qui gouverne tous leurs fichiers et données numériques. D'ailleurs, cet usage de TMS est un exemple rare et peut-être unique. Cette situation présente une étude de cas excellente pour la recherche au futur.

optiques et numériques et qui, à son tour, permettra l'imbrication de la manifestation, de la visualisation et de la conceptualisation numérique d'un œuvre.

8.5.4 Sommaire des recommandations

Avant même que le modèle galerie ait été accessible aux masses – lorsqu'il existait encore principalement pour la délectation d'une classe riche et élitiste – il était déjà entendu qu'existait une sorte de médiation de l'œuvre. Les individus assez privilégiés pour voir les œuvres régulièrement ont écrit des carnets de voyage pour transmettre leurs sentiments et des idées intimes au sujet des collections. Les mêmes ont établi un nouveau vocabulaire pour décrire les particularités des ouvrages, les idéaux d'exposition et même pour comprendre leurs influences artistique ou géographique. La compréhension des tels aspects ésotériques était considérée comme une vertu morale. On peut argumenter que ces traditions étaient des premières formes de médiation en même temps que des efforts pour obscurcir les beaux-arts par rapport aux classes moyennes. L'implémentation de ce modèle dans la sphère publique, développé par et pour les élites, s'est effectuée avec un besoin évident d'informer ou de sensibiliser un public peu connaisseur. Auparavant négligés, les cartels sont apparus pour décrire (en format minimal) les œuvres et les détails pertinents. Peu après, les visites publiques ont été lancées pour familiariser le public avec les collections. Mais la documentation et l'utilisation des données tirées de cette documentation ont été séparées dans une large mesure des objectifs de médiation. Les bribes d'information étaient partagées sur les cartels et dans les catalogues mais les objectifs des données et les objectifs de la médiation continuaient de se tenir à part, en mettant en miroir l'antagonisme du modèle hybride qui les a forcés dans la même sphère.

Les mêmes traditions qui perpétuent la révérence de l'œuvre sont celles qui limitent l'accès à l'information témoignant de son importance et sa de valeur. Les mêmes technologies et catégorisations, qui ont propulsé la science, ont réduit la richesse des connaissances cumulatives. La persistance de telles questions reflète une compréhension démodée de la capacité des technologies et du potentiel riche des œuvres d'art dans l'Ère de l'information. Mais, enrichir la collection de données et la documentation, redéfinir les pratiques et la formation pour ces pratiques à la lumière des technologies et repenser l'architecture des bases de données qui stockent et gèrent ces données aideront enfin, après 400 ans, à atténuer les tensions au cœur du modèle des galeries nationales.

8.6 Pistes de recherche

Le sujet de la « documentation » est large, alors même qu'il est délimité par notre sélection d'un seul type d'œuvre d'art à étudier dans trois galeries nationales. Une telle étude démontre bien sur plusieurs chemins pour poursuivre la recherche selon plusieurs axes d'enquête. Tous les axes indiqués ci-dessous cherchent à approfondir la compréhension et les implications de cette étude dans de nouveaux contextes ou à percevoir plus profondément comment les observations et recommandations ci-après pourraient être amenées. Les lieux de la recherche incluent, mais ne sont en aucune façon limités à, des études plus grandes concernant: les manifestations en ligne de données de collections ; la documentation des biens culturels dans des domaines connexes ; un groupe plus large de musées de types plus variés, notamment ceux à l'extérieur de l'hémisphère occidentale ; la reconception radicale de la définition de la numérisation et de la documentation des objets muséaux.

8.6.1 Les manifestations en ligne des données sur les collections

Un examen rapide de ce qui est en ligne concernant les peintures choisies pour cette étude révèle que, en ce qui concerne les données des collections, sous la fonction intitulée sur le site Web « rechercher les collections », dans chacune de nos études de cas la quantité d'informations a peu changé depuis les premières études, qui ont examiné de manière plus significative les premiers sites de musées, vers 1995 (Cody, 1997 ; Wallace, 1995). Notre étude est liée aux données et aux bases de données qui sous-tendent ce contenu. Des études supplémentaires doivent être menées pour comparer plus largement les données de la recherche de collections disponibles dans un environnement en ligne. De telles études doivent comprendre les sites Web qui rassemblent les métadonnées des collections muséales comme Europeana, Gallica et DPLA, pour n'en nommer que quelques-unes. En ce qui concerne cette étude, il semblait que les métadonnées collectives, quelle que soit leurs tailles, pourraient indiquer seulement la quantité de données qui ont été recueillies par l'institution les possédant. Rendre les métadonnées plus disponibles, récupérables ou accessibles ne modifie pas fondamentalement la quantité de données stockées. Il faut que les normes de la collection des données et de la documentation internes ou externes soient altérées, rendues plus solides et peut-être plus standardisées.

8.6.2 La documentation des objets culturels dans les domaines connexes

De quelles façons extérieures aux musées des beaux-arts les TIC sont-elles en train de transformer la pratique et la philosophie d'autres domaines préoccupés par la sauvegarde et la préservation de la culture? Le but est d'étudier les conséquences d'une politique de documentation muséale plus reconnaissante des technologies numérique, afin de pouvoir pondérer sur la manière dont cela change

fondamentalement la conception d'œuvre d'art. D'autres domaines peuvent aussi fournir des idées enrichissantes sur la numérisation des objets patrimoniaux : la restauration, l'archéologie, l'art contemporain, et la photographie, pour mentionner quelques domaines potentiellement fructueux. Ces domaines vont suggérer les potentiels des TIC et leurs implications sur l'objet et sa médiation par le musée, sur l'histoire de l'art et comment l'enseigner, et sur la muséologie et la formation des muséologues. Ainsi, on s'intéressera au rôle des TIC, non pas comme des outils modernes, mais comme des éléments hypothétiques d'une nouvelle pratique et philosophie visant à résoudre la tension difficile entre une doctrine de matérialité et une révérence pour « l'aura » des œuvres uniques.

La restauration des œuvres

Les efforts autour de la restauration sont clairement menés par des principes et des définitions distincts de la documentation et de la collecte de données. La science de la restauration a longtemps été à l'avant-garde de l'utilisation des avancées dans les technologies optiques et numériques pour améliorer la portée et la qualité des travaux de restauration. Aujourd'hui, il y a une variété de formes d'analyse optiques et chimiques utilisées pour examiner les œuvres mais, dans notre étude, nous avons observé que ces analyses et les fichiers produits par les examens sont pour la plupart séparés des bases de données sur la collection, gardées à jour pour la gestion des collections. Bien que cette étude ait démontré que la numérisation, la documentation et la collecte des données sont demeurées peu modifiées dans les galeries nationales durant les dernières décennies, la pratique de la restauration a beaucoup avancé, au moins en termes de méthodologie, sinon sur sa philosophie. Déjà, des projets comme « Conservation Space », un logiciel pour mieux gérer et lier les informations et les fichiers sur les objets muséaux, définissent chaque fichier numérique comme un objet

de premier rang. Ces nouvelles méthodes d'accès aux données et au stockage, couplées avec l'utilisation des technologies de pointe, forcent constamment la reconsidération des définitions au sein de la pratique de la restauration. Les nouvelles méthodes et pratiques appliquées à la documentation des œuvres d'art, le stockage des données et leur récupérabilité détiennent un potentiel prometteur.

L'archéologie

L'adoption des technologies optiques et numériques par le domaine de l'archéologie a révélé l'énorme quantité de nouvelles connaissances dans l'examen des artefacts et des environnements. Parmi les domaines culturels, l'archéologie est à l'avant-garde dans l'utilisation des technologies de l'imagerie. L'application de ces technologies aux peintures, aux œuvres d'art et aux collections muséales en général rendent au minimum plus conséquentes la documentation et les données sur chaque objet. Mais elles pourraient également réimaginer l'avancement des connaissances par rapport à la documentation et à la collecte des données. Les technologies utilisées dans le domaine de l'archéologie peuvent enfin créer assez de données pour que les musées puissent contribuer au *Big Data*. Si les musées et, en particulier les musées de beaux-arts, suivent l'exemple de l'archéologie en ce qui concerne les collections, les objets muséaux pourraient être perçus, non comme des objets simples et muets, mais comme des environnements complexes. On peut envisager ici des projets de recherche et des domaines d'enquête passionnants.

L'art contemporain

Pendant des décennies, sinon plus, les artistes ont travaillé pour défier le concept et la fonction les plus élémentaires de la documentation. Les événements [Happenings] et

installations environnementales, les œuvres d'art qui visent à se modifier et à se dégrader, l'éphéméralité en général, ont contesté la notion sous-jacente de documentation au service de la postérité. Il faut considérer en outre l'intégration des plus récentes technologies aux œuvres d'art contemporain pendant presque un demi-siècle. L'application de technologies sonores, visuelles et numériques pour la création d'art a produit plusieurs nouvelles variables pour les concepts de « documentation » et de « numérisation » des œuvres. Tels éléments continuent de fournir des défis pour les musées d'art contemporain, dans la façon dont ils documentent l'existence (ou l'occurrence) de ces œuvres. Les alliances comme DOCAM²⁸⁷, qui aide à documenter et préserver les arts médiatiques, et l'IRI²⁸⁸ au Centre Pompidou, qui contribue plus généralement à l'usage des technologies numériques en sciences humaines, peuvent servir ainsi de repère sur la façon d'élargir les définitions, les méthodes et la documentation des œuvres d'art en toute compréhension des technologies numériques.

La photographie

La photographie, dans ses formes variées collectées par les musées, pourrait offrir plus d'exemples pour des études plus approfondies sur la documentation et même sur la numérisation. Parfois, la photographie est considérée comme un œuvre d'art et, parfois, comme une forme de documentation. Les photographies en tant qu'objets muséaux posent des questions qui illuminent les définitions des objets muséaux selon leur type – spécimen ou objet scientifique, artefact ethnographique ou œuvre d'art. Souvent une photographie imprimée peut être revendiquée comme œuvre d'art dans

²⁸⁷ Une alliance internationale de la recherche sur la documentation et la conservation du patrimoine des arts médiatiques. Voir leur site Web à <http://www.docam.ca/>.

²⁸⁸ « L'Institut de recherche et d'innovation (IRI) anticipe les mutations de l'offre et de la consommation culturelle permises par les nouvelles technologies. » Voir leur site Web à http://www.iri.centrepompidou.fr/?lang=en_us.

la même tradition qui porte l'attitude révérencieuse aux tableaux uniques. Néanmoins, la plupart du public sait que cette seule image fait souvent partie d'un lot. En outre, tous les tirages (dans le cas de la photographie traditionnelle), imprimés sous l'œil du photographe ou posthumes, sont des extensions du produit original créé par la plaque de photographie ou le celluloïd négatif. Les photographies numériques, produites très différemment, sont aussi potentiellement infinies et souvent soumises à d'importantes altérations dans le processus de post capture. La production multiphasique et les nombreux outils utilisés dans les deux formes soulèvent la question : quel objet ou chose recueille le musée ? Où se situe la culture inhérente dans les méthodes photographiques afin que les musées puissent mieux la préserver et l'exposer ? Les réponses potentielles sont dépendantes de type du musée – de beaux-arts, scientifique, ethnographique, etc. Notre étude s'est axée sur la révérence apportée aux œuvres d'art et comment elle a influencé leur documentation. Des études pourraient, dans l'avenir, observer les différences dans le traitement des types d'objets muséaux.

Une comparaison des pratiques documentaires autour des collections photographiques dans chaque type de musée et dans les centres de documentation d'histoire de l'art peut révéler des idées nouvelles pour rassembler des biographies culturelles plus complètes des collections photographiques muséales. Bien qu'il existe encore des institutions qui se contentent de numériser leurs photographies existantes (un processus qui donne des résultats plus pauvres que la prise des images numériques), autres institutions avancent. Deux projets récents montrent des données complètes au cœur des collections de photographie et ce qu'elles peuvent apporter à la visualisation et à la recherche en ligne. « Object : Photo »²⁸⁹ au Museum of Modern Art à New York, permet aux visiteurs du site Web d'examiner numériquement les photographies et leur support en détail, au recto et au verso. Par

²⁸⁹ Voir le site Web à <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/#home>.

rapport à la cartographie animée, les chercheurs peuvent localiser le lieu où a été prise une sélection des photographies. Ils peuvent également comparer les matériaux et les techniques dans la collection et même trouver facilement les connexions parmi des photographies et des photographes grâce à un grand catalogue d'essais bibliographiques. D'une façon similaire, le logiciel en ligne « Photogrammer »²⁹⁰ à l'Université Yale présente une collection de plus de 170 000 photos par le biais de tableaux de bord de métadonnées et des cartes interactives, qui montrent la relation entre les dates, les lieux de production ou d'impressions et les sujets. Le logiciel donne la possibilité de chercher par couleur et d'explorer la prévalence des couleurs à travers de la collection. Ces projets remplacent les sites Web qui fournissent en ligne des images simples d'objets muséaux. De plus, ils présentent de nouveaux moyens de chercher et de visualiser des objets du patrimoine visuel, ancrés aux données très robustes.

8.6.3 Autres modèles muséaux

Un musée de beaux-arts ou galerie nationale peuvent représenter le sommet du traitement culturel de l'art dans un pays spécifique mais il ne désigne pas nécessairement un monopole sur l'avancement de la description ou de la numérisation des œuvres d'art. En addition à l'augmentation de l'examen de modèles au sein des pays déjà examinés dans cette étude, il faut envisager des études sur les méthodes de documentation dans d'autres pays, afin d'améliorer la valeur de comparaison de ce qui est considéré dans la présente étude. Cette étude a observé que, bien qu'il y ait eu une trajectoire générale de comment la documentation a été réalisée dans trois galeries nationales de tradition anglophone, il existe toujours des influences qui sont distinctement locales. Un examen plus profond de telles influences et des

²⁹⁰ Voir le site Web de *Photogrammer* à <http://photogrammar.yale.edu/>.

autres trajectoires pourrait indiquer des modèles et des définitions plus larges. De telles études mèneraient à une compréhension plus vaste de la documentation et de ses méthodologies, en apportant des nouveaux moyens pour rendre globalement les données sur les collections muséales.

8.6.4 La documentation numérique radicale

Avant d'entreprendre cette thèse, j'avais conceptualisé un projet visant à étudier comment la numérisation de la documentation des biens culturels pourraient être développée. Le *Materiel Objet Digital Documentation Project* (MODDPro) a été présenté à l'Institut Smithsonian du *National Museum of American History*. Le projet a proposé la sélection de dix objets culturels divers. Au lieu de la documentation plus traditionnelle de ces objets – y compris les informations d'identification, la provenance, l'historique des expositions, la biographie, les photographies et tous les documents écrits dans les dossiers imprimés et numériques – le projet a envisagé d'utiliser des méthodes associées avec d'autres domaines culturels, comme suggéré plus haut, afin d'amplifier les collectes de données et la présentation éventuelle de ces données dans un environnement numérique.

Tous les types de l'imagerie photographique seraient employés pour améliorer la compréhension visuelle et sous-visuelle de l'objet. Ces techniques incluraient : la radiographie aux rayons-x et la fluorescence, la microscopie optique, les spectrométries différentielles (la chromatographie en phase gazeuse, laser Raman, la chromatographie en phase liquide avec utilisation de barrettes de diodes, la transformation de Fourier), les spectroscopies (analyse dispersive en énergie (rayon-x) l'ultraviolet-visible et l'infrarouge) et d'autres types d'imagerie et examens employés traditionnellement par les restaurateurs. En outre, lorsqu'approprié, le

projet considérerait aussi les nouvelles méthodes de reconnaissance de formes et de motifs [*pattern detection*], telles que les cartes de profondeur et les détails minuscules de la texture des objets [*depth and surface mapping*], la cartographie numérique de volume [*area and volume mapping*], les nuages de points [*point cloud mapping*], la texture de lumière et sa prédiction [*light mapping and prediction*] ainsi que la reconnaissance optique des caractères [*Optimized Character Recognition*], des objets ou des symboles et enfin le système de reconnaissance faciale. Des techniques de visualisation des données et de modélisation numérique pourraient également produire des modèles de restaurations numériques ou des reconstructions pour les œuvres en 2D, les objets, ou leurs environnements en 3D. Ceux-ci pourraient contribuer aux simulations 4D de mouvement accéléré ou du passage du temps, en montrant la détérioration, la restauration ou les historiques des altérations. La réalité virtuelle ou augmentée et les systèmes de médiation interactive, bénéficieraient toutes des données plus approfondies produites par le projet.

Dans l'environnement numérique, on peut imaginer également que les objets au sein de ce projet pourraient être recherchés par couleur ou trouvés par rapport à des images similaires ainsi que par la géolocalisation historique ou actuelle. Les objets qui produisent des sons pourraient être trouvés par rapport à une recherche audio. La recherche et la comparaison des éléments chimiques, minéraux ou matériels communs pourraient détecter des motifs inattendus parmi les artistes et les cultures. L'amélioration de la traduction automatique des données pourrait aider à lancer ces données sur des plates-formes reliées, en permettant la découverte des connexions entre plusieurs personnes, objets, documents et histoires. Le projet devrait chercher à placer les données dans un format ouvert et lié en ligne [*Linked Open Data*]. L'interface finale devrait permettre l'interactivité ludique ou significative, y compris les folksonomies, la publication et l'usage ouvert des métadonnées, la modification et l'usage libre des images et l'opportunité de contribuer à la médiation.

Plutôt qu'une documentation de type statique et minime, fondée sur le texte et ancrée aux pratiques anciennes, ce projet conceptualise la création d'un « cube de données » [*data cube*] robuste et dynamique, comme une meilleure représentation d'objets matériels (ou même numériques) offrant plusieurs points d'investigation et de récupération. Le projet repense la documentation traditionnelle mais y ajoute des façons nouvelles d'analyser des matériaux et de comparer des données robustes et dynamiques. Cette recherche vise à élaborer une méthode plus complète pour documenter des objets culturels, comme s'ils étaient chacun un environnement unique et dynamique. Elle cherche à élargir la communauté de collecte des données, la nature des données recueillies et l'accès à l'assemblage de ces données. Mais l'objectif premier est d'accumuler une documentation assez riche pour qu'elle nourrisse les comparaisons encore plus riches, peu importe le point de requête. Cela définit essentiellement les fonctions de collecte et d'analyse associés au *Big Data* appliqués au monde muséal.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Pendant un entretien avec Jane Sledge, qui a été embauchée comme directrice adjointe des services des musées pour le Réseau canadien d'information du patrimoine (RCIP) afin d'effectuer le premier projet de numérisation pour toutes nos études de cas (et, en fait, probablement le premier projet de numérisation des collections muséales), elle m'a raconté une anecdote concernant une rencontre avec Duncan Cameron, au début du *National Inventory Program*. Dans son récit, la première chose que Cameron lui a demandée était si elle était une « *splitter* » [on qui divise] ou une « *lumper* » [on qui regroupe]. (Voir Appendice K) Ces termes viennent originalement d'une lettre de Charles Darwin (1809-1882) à J.D. Hooker (1817-1911)²⁹¹ en 1857 à propos d'observations sur la classification biologique. « It is good to have hair-splitters and lumpers. (Those who make many species are the “splitters,” and those who make few are the “lumpers.”) » (Darwin, 1857) Mais la question, posée par le directeur du *National Inventory Programme* du Canada, souligne parfaitement les enjeux au sein de la collection et de la gestion des données des objets culturels. Cette question décrit l'essentiel de cette étude et l'antagonisme encore perceptible dans la documentation des œuvres d'art.

De nos jours, l'expression « *lumpers and splitters* » fait référence au problème qui se pose dans toutes les disciplines où il faut mettre des exemples individuels dans des catégories strictement définies. Ainsi, un « *lumper* » est quelqu'un qui adopte une vue

²⁹¹ Voir une transcription (en anglais) de la lettre à <http://www.turtlereader.com/authors/charles-darwin/the-life-and-letters-of-charles-darwin-day-153-of-188/>.

plus cumulative que réductive d'une définition catégorique. Un « *splitter* » est une personne qui interprète les définitions avec précision et qui excelle à la création de nouvelles catégories pour souligner les différences. On saisit immédiatement des traces des mêmes différences au sein des galeries nationales que nous avons étudiées : l'influence de la science, qui a exigé des classifications de plus en plus strictes et, plus tard, l'informatique qui a requis une approche réductive par rapport aux données, mises en contraste par rapport aux traditions dans les sciences humaines qui ont cherché à accumuler la connaissance, et plus particulièrement dans les traditions des galeries qui révèrent l'unicité (ainsi une résistance à la classification) des œuvres d'art.

Cette question simple trahit la difficulté en cours qui est au cœur du portrait des modèles du musée scientifique et de la galerie d'art. Alors que les deux modèles cherchent à accumuler les objets, le musée scientifique se base sur la classification et donc la division de ces objets, sur la décomposition et l'extrapolation du sens de la comparaison des aspects fondamentaux. Les systèmes automatisés et l'informatique découlant de cette tradition ont servi les mêmes usages et ont demandé la même approche réductive. Pendant ce temps, les galeries d'art ont émergées de la tradition de l'accumulation constante des connaissances et du savoir-faire. C'est une tradition de discernement qui nécessitait un vocabulaire spécial et un statut social pour y entrer. Le conservateur d'art « aristocratique » (Lacotte, 2003, p. 33) est né de cette tradition et la fonction actuelle se détache presque entièrement de l'inventaire et la gestion de la collection. Au lieu de cela, le conservateur est responsable de la recherche croissante sur la collection et des acquisitions afin d'ajouter des exemples pertinents à la collection. Les « *splitters* » du musée scientifique et les « *lumpers* » des galeries d'art étaient destinés à s'affronter dans un modèle hybride.

Mais les communautés des « *splitters* » et des « *lumpers* » ont été forcées de renégocier ces traditions par le progrès numérique. En fait, notre progression vers des technologies qui commencent à mieux imiter la cognition humaine pourrait oblitérer cette distinction, c'est-à-dire que les capacités technologiques pourraient aider à atténuer les approches distinctes des modèles musée et galerie.

Ce que suggèrent la trajectoire de progrès technologique par rapport à la recontextualisation des données ainsi que les pistes de recherche futur est que nous arrivons désormais et inexorablement vers des technologies qui approchent l'association cognitive que les humains effectuent. Ces technologies cognitives sont déjà capables de chercher dans les ensembles de données massives, non structurées et sans rapport évident et trouver des relations potentielles ainsi que des chemins d'accès que nous ne pourrions jamais envisager. Ces progrès pourraient théoriquement remodeler comment l'histoire de l'art est enseignée dans les universités et comment les œuvres sont médiatisées dans les musées d'art.

La recherche dans les collections et leur médiation font partie des missions muséales, mais ces fonctions semblent une utopie car le manque de progression dans la documentation, illustrée par cette étude, ébranle la capacité de faire de la recherche dans l'ère numérique. L'importance de la recherche actuelle réside dans la démonstration que les bases de données, qui stockent aujourd'hui les informations et les données associées à des œuvres d'art et qui étayent toute recherche est proto-numérique, sont donc mal équipées pour soutenir la prochaine génération de la recherche. Parce que les CMS de notre étude incarnaient les premières versions numériques des informations sur les collections, ils ont été placés au cœur de l'univers numérique de chaque galerie et visait à servir les informations sur les collections. Mais les traditions documentaires continuent à limiter leur capacité à réussir. Pendant longtemps, la poussée démocratique du modèle musée a encouragé

les échanges sur l'accessibilité des informations sur les collections. L'accessibilité au public n'est pas le problème essentiel ; c'est plutôt un problème de pratiques qui ne suivent pas le rythme des technologies numériques. Ainsi, l'enjeu d'accessibilité des données doit être cerné plus fortement dans les pratiques documentaires. Jusqu'à présent, ce problème n'a pas été soumis à un ensemble d'études de cas.

Cette thèse a démontré que la méthodologie de la documentation des œuvres d'art est restée essentiellement la même, alors que les outils pour la saisie, le stockage, la transmission et la recherche ont largement évolué. Tout en reconnaissant des raisons importantes existaient pour empêcher la modification de cette méthodologie, cette recherche a renforcé l'argument d'une redéfinition de la documentation des œuvres d'art pour repenser ses stratégies et philosophies directrices, pour poser un nouveau regard sur la recherche dans les collections et pour élargir l'intégration des technologies numériques dans ces processus.

Jusqu'à présent, les galeries d'art ont largement résisté à ces changements pour des raisons que nous avons explorées ici : la réflexion sur l'art à travers le prisme des champs apparemment antithétiques de la science et de technologie ; les longues traditions associées à la protection de l'aura des objets uniques ; la révérence d'une expérience authentique pour trouver une compréhension approfondie des biens culturels. Mais, en raison des problèmes rencontrés, il se peut que les musées de beaux-arts, les conservateurs de l'art et les historiens d'art soient exceptionnellement qualifiés pour aider à atténuer l'antagonisme du modèle hybride, maintenant localisé dans la documentation des œuvres d'art. Très conscients de ces questions difficiles liées à l'art, les musées de beaux-arts sont particulièrement bien adaptés pour contribuer utilement à de nouvelles façons de mieux fusionner textes et images et à l'amélioration de la technologie afin de mieux tenir compte des aspects moins visibles et tangibles de l'existence des œuvres uniques. Plutôt que de résister aux

technologies, les musées de beaux-arts, – comme des bastions de la cognition humaine basée sur l’accumulation, la complexité, la visualisation et l’expérience – sont bien situés pour contribuer à l’expansion de la capacité de technologie cognitive, en la forçant à mieux répondre aux besoins des sciences humaines, au lieu d’attendre que la technologie dicte sa propre capacité.

Répondre aux faiblesses des pratiques de la documentation numérique dans les galeries nationales peut mener à une modernisation de la diffusion des connaissances et à une démocratisation améliorée du modèle galerie. En même temps, les mêmes considérations peuvent contribuer à la promotion de certains idéaux du modèle galerie, comme l’exploration intime des œuvres d’art. Alors que l’utilisation d’appareils numériques augmente, l’humanité exigera, et peut-être développera, une revalorisation de l’authenticité et de l’immédiateté des objets signifiants. Pendant des centaines d’années, la tradition des galeries d’arts a promis qu’une rencontre personnelle et sans médiation avec des œuvres d’art authentiques révélerait des vérités cachées. Les premières galeries ont démontré un rejet de la médiation de tout type et une même résistance à la catégorisation, pour mieux laisser les œuvres parler pour elles-mêmes. Nos études de cas démontrent tout aussi bien le besoin constant de médiation, en tant qu’aide à identifier et à mieux apprécier les œuvres d’art. Des technologies optiques et numériques ont déjà contribué à l’effort de médiatiser les œuvres, mais elles ont beaucoup plus de capacité à intégrer les qualités immatérielle et idéographique (Sylla, 1994) d’une œuvre d’art. La codification numérique, la transmédiation, modifie uniquement comment nous pouvons accéder aux œuvres. (Latour et Lowe, 2011 ; Ribeiro, 2007) Mais plus qu’un argument pour suivre les tendances de l’application des technologies numériques pour accéder à l’art, il s’agit plutôt d’un argument pour un retour au « slow art » de l’âge des galeries privées. Avec les données, les informations et les connaissances beaucoup plus approfondies et plus accessibles, les cartels et la publication constante des guides et des catalogues

seraient-ils nécessaires ? Ou est-ce que les galeries peuvent revenir, même partiellement, à l'époque où les pèlerins étaient anxieux de découvrir personnellement, encore plus religieusement, une œuvre authentique (Clair, 2007) ?

Les itérations de l'avenir des galeries nationales ne peuvent pas rester sur l'antagonisme entre des concepts et des choix apparemment rivaux— l'œuvre ou les informations sur les œuvres, le matériel ou le virtuel, la tradition ou la technologie, la science ou l'art, les technophiles et les technophobes. Cette étude reconnaît plutôt qu'il existe une piste qui envisage l'imbrication potentielle de ceux-ci. Les nuances se trouvent dans la compréhension qu'il y a une large étendue entre ces concepts, dont certains sont faussement diamétraux. Le plein potentiel des galeries nationales comme « entrepôts d'informations » (Cannon-Brookes, 1992, p. 116), fournisseurs de contenu (MacDonald et Alsford, 1991, p. 76) ou même comme des temples révérencieux des Muses réside dans l'exploitation de l'« entre-deux » et non dans « l'un et l'autre ». Il ne faut pas continuer à se ségréger selon les rôles traditionnels des « *splitters* » et « *lumpers* ».

Thus our cognition of things, objects and documents are not static but are in a flux of evolution as the universe is in dissolution, and what we perceive as permanent records are more akin to markings which indicate the scale of human acquired perspective. (Maranda, 1994, p. 37)

APPENDICE A
LISTE DES DOCUMENTS CONSULTÉS AUX ARCHIVES DE CHAQUE
GALERIE PARTICIPANTE

NATIONAL GALLERY, LONDON

Conservation Policy

Data Protection Act

Documentation Policy

Dossiers d'œuvres (leurs contenus détaillés dans l'Appendice H) et leurs entrées chez TMS

Intellectual Property Policy

Inventaire de la collection de la NGL, 1907 (page exemplaire, Figure 4.15)

List of Pictures in the National Gallery belonging to the British Museum, 1880

Manuscript Catalogue, c. 1860, (page exemplaire, Figure 4.14)

Photography Policy

Report of the Select Committees, 1836, 1855

Rapports annuels, des années 1824 à 2008 (en format microfilm) ; et de 2008 à 2015 (en format PDF)

Suggestions Respecting the Future Management of the NGA, 1855

Le Technical Bulletin, depuis 1977

Tous les catalogues de la collection publiés (versions imprimées)

Treasury Minute, 1824

Treasury Minute, 1855

Weaver Report, 1824

NATIONAL GALLERY OF CANADA

Accessions Ledger, s.d. (c. 1940)

Acquisition Forms

Artist Ledger, s.d.

Collections Management Systems RFP, 1997

Collections Policy, s.d.

Conservation Ledger, s.d. (Figure 7.1)

Conservation policy

Curatorial File Creation Checklist for the Department

Curatorial File Folder Legend

Curatorial File Rules

Database Manual, 1986 (Appendice L)

Details of Expenditures

Documentation policy

Dossiers d'œuvres (leurs contenus détaillés dans l'Appendice J) et leurs entrées chez
MIMSY

Intellectual property policy

National Gallery of Canada Act, 1913

Order in Council Creating the Advisory Arts Council, 1907?

Organigramme, actuel et du passé

Photography policy

Politique et Règles de Procédure en Matière de Collection, 1990

Rapports annuels des années 1881 à 2008 (versions imprimées) ; et de 2008 à 2015
(versions PDF)

Tous les catalogues de la collection publiés (versions imprimées)

Work of Art Accession Procedure (rev. 27 sept. 2004)

NATIONAL GALLERY OF ART:

Accession Number Conversion Table, 1984

Collections Management System Leonardo Factsheet (Appendice P)

Conservation Policy

Documentation policy

Dossiers d'œuvres (leurs contenus détaillés dans l'Appendice M) et leurs entrées chez
TMS

Finley Ledger (Figure 6.1)

Image Use Policy

Numbering Guide, 1939

Numbering of Works of Art in the National Collections, 1939

Organizational Structure diagrams, actuels et du passé

Rapports annuels des années 1938 à 2015 (versions PDF)

Registrar's Guides, 1984, 1999, 2011

Registrar's Procedures, 1939

Tous les catalogues de la collection publiés (versions imprimées)

APPENDICE B

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT À PARTICIPER DANS LA RECHERCHE

Consent Form

Title of Research

L'histoire de la documentation des œuvres d'art du 17e au 21e siècle: les impacts des technologies optiques et numériques sur les pratiques documentaires des galeries nationales à Londres, Ottawa et Washington D.C. [The History of the Documentation of Works of Art from the 17th to the 21st Century : The Impact of Optical and Digital Technologies on the Documentary Practices of the National Galleries of London, Ottawa and Washington, D.C.]

Directors of Research

Dr. Jennifer Carter, University of Quebec in Montreal

Dr. Yves Bergeron, University of Quebec in Montreal

Dr. Dominique Poulot, University of Paris I, Pantheon-Sorbonne

Student Researcher

Sheila K. Hoffman

Doctoral Candidate in Museology, Heritage and Cultural Interpretation at the University of Quebec in Montreal and in Art History at the University of Paris I, Pantheon-Sorbonne

sheila.hoffman@gmail.com

(01) 607-331-1519

Introduction

Your participation is requested for a research project that requires a semi-directed, audio recorded interview with the Student Researcher named above. Before consenting to participate in this project, please take the time necessary to understand and carefully consider the information included herein. This Consent Form explains to you the goals and procedures of this research and the potential benefits, risks and drawbacks to participating as well as persons to contact should you have the need. Should this Consent Form contain terms or context that you do not understand, you are invited to clarify them with the Student Researcher or Directors of Research before determining your consent.

Description of the Project and its Objectives

The objective of this research is to examine, through four case studies, the impact of optical and digital technology on the documentary practices of art museums, and the impact these technologies have on documenting works of art, for the domains of art history and museology. Within the four case studies, the Researcher is interested in the history of institutional documentary practices and how these practices incorporate, or not, changes in optical and digital technology. The nature of this study will also expose the national differences of the documentary practices of art museums and their historic underpinnings as represented by four national museums.

This project targets four major art museums: The Louvre in Paris, France; the National Gallery of London, U.K.; the National Gallery of Canada, in Ottawa; and the National Gallery in Washington, in the United States. Archived policy and procedural documents will be analyzed alongside object records. However, in order to better understand the context of the institutional documentary practice associated with works of art (oil paintings, as specified in the Research Prospectus), it is estimated that the Researcher will interview at each of the four institutions at least two staff members – a curator in charge of paintings and the chief registrar, or similar – and possibly up to two other staff members as recommended by museum staff or as requested by the Researcher based on the unique circumstances of the institution, e.g. an associate registrar, or data entry specialist.

The majority of this research will take place during 2015 at times convenient for participating staff members in coordination with the visitation of the Researcher for document examination.

Nature and Duration of your Participation

- Each participant will be asked to engage in one semi-directed interview where the primary Researcher will ask a series of questions, but where the nature of the participant's response may require subsequent questions unforeseen by the original questionnaire, or may provoke a brief discussion between the interviewer and the participant. With this in mind, most clarification will be sought at the time of the interview, though the Researcher may request a brief follow up by phone or email if further clarification is needed. Interviews are estimated to last 1-2 hours maximum.
- The Researcher will interview participants in a convenient location of their choosing. Interviews will take place in person, unless circumstances prevent it, in which case a video-conferencing system will be utilized.
- Whether in person or online, all interviews will be audio-recorded and then transcribed.
- **Each participant will have the occasion to review and change or withdraw their responses.**

Benefits of Participation

There are no direct personal benefits associated with participation in this study. However, your participation will contribute to the advancement of knowledge of professional museum practices and Museum Studies (Museology).

Risks Associated with Participation

In principal, there is no risk to participating in this study.

Because of the semi-directed and private nature of the interview process, participants may wish to be critical of their institution or its policies and practices, which would constitute a potential economic risk if their position were to be terminated for reasons associated with their comments. To mitigate this risk, no participant is required nor will be prompted to be unprofessionally critical by nature in response to the interview questions. However, should a participant choose to be so candid, s/he is assured of the confidentiality of their names and identifying factors in published data should they wish to request it. Furthermore, participants continue to have the right to withdraw themselves or their data from the study, or to withdraw consent of the use of their name or identifying factors. Participants will have the occasion to review, and if desired, to change or withdraw statements made during the interview process.

Confidentiality

Participant confidentiality will be assured by the following measures:

- Only the principal investigator will have access to digital and physical data;
- Digital data will be password protected
- Printed data will be kept in a secure location;
- Any data published will have no identifying features associated with the participant's comments if consent is withdrawn.
- Data will be kept for up to one year after the successful thesis defense of the Researcher, but for not longer than 5 years from the date of the interview.

Voluntary Participation and Withdrawal

Your participation is entirely free and voluntary. You may refuse to participate or withdraw at any time without justification of your decision. If you decide to withdraw from the study, you need only to notify the Researcher, verbally; all data implicating you will be destroyed.

Compensation

No compensation will be given for participation

Responsibility Clause

By accepting to participate in this study, you renounce none of your rights, nor free the Researcher, sponsors, nor institutions from their legal and professional obligations

Questions on the Project?

For all additional questions on the project and on your participation, you may communicate with the Researcher or with the directors of this research.

Primary investigator: Sheila K. Hoffman, sheila.hoffman@gmail.com, 607-331-1519
Directors of Research:

Jennifer Carter, carter.jennifer@uqam.ca, 514-987-3000 ext. 0885

Yves Bergeron, bergeron.y@uqam.ca, 514-987-3000 ext. 2909

Dominique Poulot, dominique.poulot@univ-paris1.fr, 01 47 03 79 00

Questions Concerning your Rights

The Committee on the Ethics of Research for Student Projects Implicating Humans (CÉRPÉ) at the University of Québec in Montreal has approved this project in which you might participate. For information concerning the research team's ethical responsibilities concerning research on human subjects, or to make a complaint, you may contact the President of CÉRPÉ Emmanuelle Bernheim, (514) 987-3000, ext. 2433 or bernheim.emmanuelle@uqam.ca.

Acknowledgements

Your collaboration is essential to the realization of this project and the Researcher and directors of research thank you for your consideration to participate.

Statement of Consent

I declare that I have read and understood the present project, the nature and the magnitude of my participation as well as the risks and drawbacks of my participation as they have been presented in this Consent Form. I have had the opportunity to pose questions concerning the different aspects of the research and have received responses to my satisfaction. I, the undersigned, accept voluntarily to participate in this study **and give my consent to use my name or other identifying characteristics in the published results.** I understand that I may also choose to participate anonymously by indicating this to the researcher at the time of the interview and I furthermore understand that I may withdraw from participation at any time, without fear of reprisal or consequence. I hereby certify that I have been given the necessary time to make my decision in full comprehension of the above. A copy of this form will be given to me for my records.

Name: _____

Signature _____ Date _____

Signature of the Researcher

I, the undersigned, declare

- (a) to have explained to the above-signed participant the terms of this Consent Form;
- (b) to have responded to questions that the participant posed in this regard;
- (c) to have clearly indicated to the participant that s/he remains at all times free to withdraw from participation in the research as described;
- (d) that s/he will receive a signed and dated copy of this form.

Name: _____

Signature _____ Date _____

APPENDICE C
LISTE DES PARTICIPANTS À LA RECHERCHE
(Alphabétique selon l'institution)

ENTREVUES AU SUJET DE LA NATIONAL GALLERY, LONDON:

- Allan Crookham, *Research Centre Manager*, le 6 octobre 2015 (Notes de réunion, Appendice E)
- Gillian Essam, ancien *Collection Information Manager*, le 7 octobre 2015 (Transcription, Appendice G)
- Naomie Lewis, *Registrar*, le 9 octobre, 2015 (Notes de réunion, Appendice S)

ENTREVUES AU SUJET DE LA NATIONAL GALLERY OF CANADA:

- Cheryl Gagnon, Agente à la documentation, Peinture, sculpture, arts décoratifs et médias, Gestion des collections et Programme de rayonnement, le 25 juin 2015 (non-enregistrée)
- Sue Lagasi, Gestionnaire à la documentation, Gestion des collections et Programme de rayonnement, le 25 juin 2015 (non-enregistrée)
- Jane Sledge, ancien Directrice adjointe des services des musées pour le Réseau canadien d'information du patrimoine, le 14 avril (Transcription, Appendice K)
- Greg Spurgeon, ancien Chef de la gestion des collections, le 25 juin, 2015 (Transcription, Appendice I)

ENTREVUES AU SUJET DE LA NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON, D.C.:

- Barbara Bernard, *Museum Specialist and Technician, Digital Assets and Photography*, le 16 avril 2015 (Transcription, Appendice T)
- Suzannah Fabing, ancien *Head of Curatorial Records and Loans*, le 15 octobre 2015 (Transcription, Appendice O)
- Anne Halpern, *Museum Technician, Curatorial Records*, le 16 avril 2015 (Transcription, Appendice N)

Neil Johnson, ancien *Chief of Digital Outreach*, le 16 avril 2015 (Transcription, Appendice Q)

Albert Marshall, Conservator, Conservation Space, le 16 avril 2015 (Transcription, Appendice U)

Elizabeth Walmsley, Head of Paintings Conservation Department, le 16 avril 2015 (Transcription, Appendice R)

AUTRES PERSONNES QUI M'ONT FOURNI DES RENSEIGNEMENTS:

Ceri Brough, *Archive Assistant, National Gallery*, London

E. Sydney Hart, *Historian Emeritus, Contributing Editor for The Peale Papers, National Portrait Gallery*

Jean Henry, *Archives Assistant, National Gallery of Art*

Cornelia King, *Chief of Reference, Library Company of Philadelphia*

Morgan Little, *Registrar for the Collections, Philadelphia Museum of Fine Arts*

Julia McCarthy, *Manager of Collections Documentation, Museum of Fine Arts, Boston*

Lenore Sarasan, *Founder, Willoughby*

Peter Trepanier, *Head Reader Services, National Gallery of Canada*

Danielle Uchitelle, *Chief Operating Officer, Gallery Systems*

APPENDICE D
QUESTIONNAIRE DE RECHERCHE

Dissertation Research Interview Questionnaire

Sheila K. Hoffman

Université du Québec à Montréal et Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne

Title :

Number of years in current position :

Number of years working professionally (paid) in museums :

Describe your previous museum experience:

What is your level of education?

Ph.D. in _____ (Field of study) from
_____ (University Name)

Master of _____ in _____ (Field of study) from
_____ (University Name)

Thesis Required Y / N Internship required Y / N

Certificate in _____ (Field of study) from
_____ (University Name)

Thesis Required Y / N Internship required Y / N

Bachelor of _____ in _____ (Field of study) from
_____ (University Name)

Other degrees held : _____

Describe any *formal continuing education* you have pursued:

1. What is your definition of “Documentation” in a general museum setting?
2. What is *object* documentation? What is the purpose of object documentation?
3. Describe the documentation process in your museum from the moment of accession. (Is there an Accessions Policy, procedural worksheet, or the like? Who created these?)
4. What Collections Management Software has your museum used during your tenure? Were you formally trained in its use?
5. Has your museum ever used a different Collections Management Software?
6. What staff positions in your museum are implicated in the gathering, keeping, generating, and disseminating of documenting objects in your museum?
7. Where are the digital and/or paper permanent object files kept and by whom? Who has access to them?
8. Does your museum distinguish between types of information gathered for documentation purposes? (e.g. Scholarly research, conservation analysis or treatment, photographic records, oral or video histories, legal records...) Is all information related to an object kept in its permanent object file, or are there other types of files made for conservation, scholarly, or scientific purposes? Question of whether or why not they are separated.
9. Is there a place for accumulated curatorial research to be added to documentation files? If not where is it kept?

10. Is this the ideal documentation process? How would you change it? What would you add to it?
11. Have there been any major changes to the museum's methodology or policy of documentation?
12. Who, in your museum, has access to create or add to digital or paper permanent object files? Is this the ideal model? If not what would be?
13. Who, in your museum, has access to read digital or paper permanent object files? Is this the ideal model? If not what would be?
14. Who is responsible for granting permission to reproduce collections images?
15. Who is responsible for supervising how images of collections objects are taken and used for internal purposes? External purposes (Visitor photo policy)?
16. How, if at all, has the emergence of online collections projects (Europeana, Google Art Project, Base Jaconde...) altered policies or practices of how objects are documented, accessed, photographed?
17. How has optical technology permeated documentation practices of art objects in your museum?
18. How has digital technology permeated documentation practices of art objects in your museum?
19. Do you know of other models that can productively inform documentation practices?

20. From a museum perspective, how would you define the following concepts?

Mediation:

Mediatisation:

Transmediation:

Interpretation:

Contextualisation:

Interactive:

Participative:

21. Are these concepts related to documentation in your museum?

22. How much crossover occurs between Library, Archival and object databases in your museum?

23. What do you see as the future of documentation?

APPENDICE E

TRANSCRIPTION DES NOTES DE RÉUNION AVEC ALAN CROOKHAM, *RESEARCH CENTRE MANAGER, NATIONAL GALLERY, LONDON,*

Date : le 6 octobre 2015

Lieu : National Gallery, London

N.B. Avant commencer la recherche aux archives de la NGL, j'ai rencontré Alan Crookham afin de m'orienter dans l'histoire de la documentation (par rapport aux catalogues et à l'évolution des départements responsables). Au lieu d'accepter l'enregistrement de notre réunion, il a organisé une rencontre avec Gillian Essam, l'ancien Collections Information Manager à la retraite, qui a accepté d'être interviewée et enregistrée. Ce qui suit est une transcription des notes de ma rencontre, réalisée en anglais, avec M. Crookham.

The collections started with 38 paintings from the Angerstein collection.

At the time [naissance of the Gallery] catalogues were published by order of the Trustees as not only public statements of activity, but as internal records of the collection.

Each time a catalogue was published the collection was reordered, so there was no internal numbering system to facilitate inventory.

The 1853 Select Committee Report indicated how the collection should be catalogued and demonstrated [Gustav] Waagen's strong influence. An annex [to the report] contained Eastlake's recommendations which were then enacted around 1855.

During the 1850's the NGL retained a descriptive catalogue and also kept a manuscript catalogue, so called because it was a handwritten ledger of the works of art in the collection. (see Figure 4.14). In addition the Annual Reports recalled acquisitions, exhibitions and loans with minimal description. At this time the numbering [of artworks in the collections] becomes relatively fixed.

Around the end of the 1800s [later determined to be 1907] the first inventory is conducted. (See Figure 4.15) This inventory is made to evaluate the contents and value for the National Treasury.

At this time also was the creation of the Tate Gallery, which was the impetus for the creation of the inventory. In 1917 the Tate became independent from the NGL. The current system and the manuscript catalogue tracked whether the ownership of a work was transferred to the Tate.

A Publications Department was created in 1915. It later became a separate corporation.

In the 1920s, dossiers were created for each object in the collection. These dossiers were maintained until about the 1980s when they declined.

In the 1930's there was a strong move toward the professionalization of staff, which also meant the addition of more staff.

The "scientific department" developed in the 1930s.

World War II saw the evacuation of the collection to Wales. Martin Davies, the curator at the time, was stationed with the collection as well as with the Library and Archives of the collection. He engaged in a profound study and produced, after the war, a new breed of catalogue with extensive text, notes, and provenance, under the directorship of Phillip Hendy, who lead a process of increased democratization in the post war period of seeking broad consensus. It was not illustrated, though.

1947 Saw the creation of conservation department separate from the "scientific department".

Until the 1970s or 80s there was no distinct change in format to the catalogue. In the 1990s the catalogue increased the amount of detail.

Around 1995, there arose a distinction between "full dossiers" and "quick dossiers" (At the Tate they are called "registered packets".)

Gillian Essam began c. 2000, during the time when the Gallery was still shifting from physical dossiers to TMS. The dossiers were then archived. Curators have kept there own "research files" that were separate from the dossiers.

APPENDICE F

ENTRÉE POUR L'ARTISTE BAROCCI DANS LA *DESCRIPTIVE AND HISTORICAL CATALOGUE OF THE PICTURES IN THE NATIONAL GALLERY: WITH BIOGRAPHICAL NOTICES OF THE PAINTERS*, 1847, PP. 18-21.

18

BAROCCI.

Bequeathed to the National Gallery, in 1846, by Richard Simmons, Esq.

BAROCCI.*

FEDERIGO BAROCCI, called also BAROCCIO, was born at Urbino, in the Papal State, in 1528. His father Ambrogio Barocci, a sculptor, originally of a Milanese family, gave him his first instruction in design; he was afterwards placed with the distinguished painter Battista Franco, who spent some time at Urbino in the service of the Duke Guidubaldo II. After the departure of Franco, Barocci also left Urbino, and accompanied his uncle Bartolomeo Genga, the duke's architect, who taught him perspective, to Pesaro, then under the dominion of the Dukes of Urbino; his uncle procured him permission to copy some pictures by Titian in the ducal gallery there.

In 1548, in his twentieth year, Barocci visited Rome, and remained there a few years, devoting his time chiefly to the study of the works of Raphael. At Rome he made the acquaintance of Taddeo Zuccaro, and of Giovanni da Udine, one of Raphael's most distinguished scholars; he attracted also the notice of Michelangelo, then an old man, who encouraged him to persevere in his studies.

After his return to Urbino, he painted several pictures for which he obtained great reputation; and his admiration was at this time excited by some parts of cartoons and crayon drawings of heads by Correggio, which a painter had brought from Parma, and which Barocci successfully imitated. This appears to have been

* The mark here inserted against the second vowel is not an accent, but merely a guide to the emphasis in pronunciation of the name, as on all other occasions where it so occurs in this catalogue. It may not be superfluous to add, for the benefit of the reader unacquainted with Italian pronunciation, that in all Italian words *c* before *e* or *i* is pronounced *ch*, and *i* as the letter *e* in English, as *ci-che*; *ch* on the contrary in Italian is pronounced as *k*, and *e* as *a* in English, as *che-ka*.

his only opportunity of studying after Correggio; yet he may have acquired his peculiar softness of light and shade in some measure from copying these fragments. The great knowledge of chiaroscuro, which they no doubt exhibited, may have fixed his attention; and to one accustomed to the works of the Roman School, such a quality would, in some degree, have the charm of novelty, in addition to its own inherent attraction.

In 1560, Barocci returned to Rome, and was employed in the following year by Pius IV., with Federigo Zuccaro, in the Vatican. While engaged in this work he was nearly poisoned, by some rival, as supposed. The attempt failed; but nevertheless it wholly incapacitated Barocci for painting, for four years, and afflicted him for the remainder of his life, fifty-two years, with a disease of the stomach which rendered it impossible for him to work for more than two hours in the day. From the period of this misfortune, with the exception of three years passed at Perugia, and during which he paid a short visit to Florence, Barocci spent the remainder of his long life at Urbino, where he died of apoplexy on the last day of September, 1612, aged 84: he was buried there in the church of San Francesco, with all the ceremony due to his great merits and reputation.

Barocci painted almost exclusively religious subjects; he has executed several large and excellent altar-pieces, some of which he etched himself—as the Pardon of San Francesco d'Assisi, at Urbino, in 1581; and The Annunciation, at Loreto, a few years later; two of his master-pieces.

According to his biographer Bellori, he invariably sketched his attitudes from nature; and he is said to have generally made models of his figures, which he dressed in the required costume. He first designed his compositions in chiaroscuro; from the sketch he made a cartoon of the size of the intended picture, from which he traced the

outline upon his canvas, and he then painted from a coloured sketch.

Barocci is generally said to have founded his style upon the works of Raphael and Correggio: his design is correct and his colouring rich and varied, but his productions bear little resemblance in either respect to the works of those masters; they have, however, considerable resemblance to those of Correggio in delicacy of light and shade. In colouring Barocci was peculiar; Mengs* has observed, that his works are deficient in yellow tints. Bellori has also pointed out the defects of his colouring, remarking that he used too much vermilion and too much ultramarine.† Reynolds observes that Barocci "falls under the criticism that was made on an ancient painter, 'that his figures looked as if they fed upon roses.'"[‡] He was not without imitators: his style had considerable influence upon the painters of his time, both at Rome and Florence. Of all his followers, the most distinguished was Lodovico Cardi, commonly called Cigoli, who, partly through the example of Barocci's works, became a great reformer of the Florentine school.

No. 29. A "HOLY FAMILY," known as "La Madonna del Gatto," from the circumstance of a cat being introduced into the picture. Though the subject is ostensibly holy, it is here treated merely as an ordinary domestic scene. The little St. John, leaning with his left arm upon the lap of the Virgin, is playfully teasing a cat, by holding up a little bird beyond its reach. The Madonna is pointing with her right hand to the cat, as if to direct the attention of her infant son, who has just turned from

* Mengs, *Hinterlassne Werke*, vol. i. p. 252.

† Bellori, *Vita de' Pittori, Scultori, ed Architetti moderni*, &c. Rome, 1672; Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*. Florence, 1681-88.

‡ Sir J. Reynolds, *Notes on Du Fresnoy's Art of Painting*, note iv.

the breast, to the incident. Behind is Joseph, who, with his left hand resting upon a table, is leaning forward, and appears to be equally engrossed by the trivial circumstance.

Engraved by C. Cort, in 1577; and by A. Cardon, and others. On canvas, 3 ft. 9 in. *h.* by 3 ft. *w.*

A "Madonna del Gatto" is noticed by Bellori, and he appears to allude to this picture, though he calls the little bird a swallow, and mentions that it is tied with a piece of string, which is not evident at present, and the bird is a goldfinch. Bellori terms the composition a *scherzo* (a playful piece), and adds that it was painted for the Count Antonio Brancaloni. It was long in the Cesare Palace at Perugia, whence it was procured by a collector in 1805, of whom it was subsequently purchased by the late Rev. W. H. Carr, who bequeathed it in 1831 to the National Gallery. There are several old copies of it.

BASSA'NO, JA'COPO.

JACOPO DA PONTE, commonly called Il Bassano, or Jacopo da Bassano, from his native place, in the Venetian State, was born in 1510. His father Francesco da Ponte, who was a painter of the school of the Bellini, was his first instructor in letters and in the arts; he studied afterwards under Bonifazio at Venice. After a short stay in Venice, which he spent chiefly in copying the drawings of Parmigiano, and the pictures of Bonifazio and of Titian, Jacopo returned, in consequence of the death of his father, to Bassano, where he established himself for the remainder of his life, visiting neighbouring places only as his engagements required. He died at Bassano, Feb. 13, 1592.*

The works of Bassano are conspicuous for Venetian

* Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte, ovvero le Vite degli illustri Pittori Veneti, e dello Stato*. Venice, 1648; Verci, *Notizie intorno alla Vita e alle Opere de' Pittori, Scultori, ed Intagliatori della città di Bassano*. Venice, 1775; Lanzi, *Storia Pittorica dell'Italia*. Florence, 1822.

APPENDICE G

TRANSCRIPTION DE L'ENTREVUE AVEC GILLIAN ESSAM, ANCIEN COLLECTIONS INFORMATION MANAGER, *NATIONAL GALLERY, LONDON*

Date : le 7 octobre 2015

Lieu : National Gallery, London

Intervieweuse: Sheila Hoffman (désormais « SH »)

Interviewée: Gillian Essam (désormais « GE »)

SH: This meeting is with Gillian Essam, of the National gallery of London, former Collections Information Manager. May I call you Gillian?

GE: Yes, of course.

SH: My real intent is to get to the bottom of the history of documentation. How it has trailed along, and in what format until certain junctures in history. And one of the crucial junctures is of course computerization, and when it transferred from paper or index cards, or whatever may have been the process, to the first digital platform, and then later online to some extent for some galleries. Alan [Crookham] had told me you had been involved with much of that history at the NGL. I wonder if you would describe to me first how you came to the Gallery, and perhaps what your education or what your professional experience was just before that?

GE: I came to the Gallery in February 2001. Before that I had been Documentation Officer at the Tate. The building is now called Tate Britain, but at that tie it was just "The Tate Gallery". I started there in October 1990 as Documentation Officer. So I had been quite involved in computerised documentation at Tate. Before then from 1986, I had worked on a project at the Courtauld Gallery in the Witt Index, or rather the Witt Library, which is a large library of illustrations in a large image library at the Courtauld Institute of Art. I worked on a Getty Funded project to computerise the information contained on the mounts of the images.

SH: The metadata of the images?

GE: The metadata, yes. And it was called the Witt Index. Before then, for seven years from 1979 I had been a mature student studying art history right up to post graduate level. And before that, from I think 1971; I had been a public librarian—a professional public librarian. I trained after school, at eighteen; I trained as a professional librarian. I worked in public libraries and then wanted to retrain in art history.

SH: Thank you. That helps me to compare you with your colleagues and their backgrounds and their approach to documentation in case that there is a difference in approach, a significant one.

GE: So I come from a library background, with retraining in art history.

SH: So, when you came here in 2000... What is your understanding of the history of the documentation from the point of computerisation? I imagine in 2000, were you already working with TMS [the Museum System], or was that later?

GE: Yes, TMS had been procured the year before and it when live in 2000. As far as I know, the history of computerised documentation here is this: The first computerised system was not a collections management system, but an in-house kiosk system, called the Micro Gallery. That launched in 1990, when the Sainsbury Wing was opened. The opening of the new Sainsbury Wing was a catalyst for all kinds of changes within the Gallery.

SH: There had been no computerised database...?

GE: Not as far as I know, no.

SH: Nothing in the library, the archives, no automation of records or anything until 1990.

GE: No, I don't think there was. There might have been one or two spreadsheets in separate departments dealing with particular aspects of the Gallery. I know there was in the library, for example, there was a card index of provenance, and that was transferred to a spreadsheet or a simple database. But that wasn't for managing the collection that was for managing queries about the collection within the library. I think Alan can probably tell you more about both those resources.

SH: It'll be interesting to understand the crossover between library, archives and collections. Sometime they are very distinct. Is it more merged here? When you talk about the provenance from the library card index, was that provenance of objects in the galleries?

GE: Yes. The thing about the collection here is that it's very highly researched. The research started in the 1920s and culminated with the publication in the post-war period of quite a groundbreaking series of catalogues of the collection, full catalogue raisonné type. And that set a standard for catalogues of big collections. So, there is a lot of research. It's a small collection. It's only, I think nowadays, it's about 2,300 [works of art]. Small but perfectly formed. What was unusual about it was that it tells the story of painting in the Western World from about 1250 very consistently through to 1900. There is a lot of research and a lot is known about most of the collection. The foundation of those catalogues was manual dossiers. So those were building up, right from 190 through the post-war period and fell into abeyance a bit in the 1970s and 1980s. And in the 1990s, there was a project here to renew those folders, put them in order, make sure that information that should be in there, was in there.

SH: Pardon me, you said: "in the 1990s"?

GE: Yes, The dossier renovation project started in the 1990.

SH: Did that correspond at all with the early efforts at computerization?

GE: That I don't know. If I go back to computerization, I would think probably. But they weren't very well coordinated or technically. If I go back to 1990 and the Micro Gallery, the digital basis for the Micro Gallery came from the file, which had been the digital files that had been used to publish a concise illustrated catalogue.

SH: So there were effectively images for all, or the majority, of collection items, and these were then...

GE: That's right, although I don't think the images came from that publication. I don't really know where the images came from. They were supplied by our own Photographic Department. But I'm not absolutely certain that those images came from the digital files that were used to publish the Concise Illustrated Catalogue. But certainly the textual information came from there, but it was then enriched. So it was enriched and enhanced.

SH: For the online version? Or rather the digital version, I guess it wouldn't have been online.

GE: For the in-house kiosk system, for which the information and the images were held in a database.

SH: That's fascinating. So someone recognised that the digital version had the capacity to potentially present more information than a physical publication?

GE: To be reused-yes. I think one of the drivers was the new Sainsbury Wing. Part of the planning contained a room where there would be [computer] terminals which would be kiosks that would present the public with information about the collection in a new way.

SH: Was there a term for that kiosk? Or that was the Micro Gallery.

GE: Yes, it was called the Micro Gallery. So the impetus to reuse that information came from the planning for the Sainsbury Wing, which opened about the same time. So when the new Wing opened, there was this room with these in-house kiosks.

SH: And that was all kept on its own database?

GE: It was kept on a database, yes.

SH: Do you happen to know which database, was it off the shelf, or bespoke?

GE: I'm not sure, but I think it was bespoke. But I say that possibly. I'd have to dig in the archives to find that out.

SH: And maybe the Annual Report might say it. I don't know yet how detailed they are.

GE: It might possibly, yes. The next step was to reuse the information from the Micro Gallery database to make a collection database that could be used for transactions operationally. So that happened in about 1991, I think. And the first database I think was an in-house very simple database. It may even have been flat file. It was very simple.

SK And who was tasked with transferring the information?

GE: The Registrarial Department was tasked with looking after it and they started immediately to use it for recording loans in and loans out and things on deposit.

SK And that was effectively its intent—to help track or manage the location of the collection and its value...

GE: Yes, I believe so.

SH: ...to create inventories, or lists, if needed, various reports?

GE: I think the idea was for it to be used for collection management, but I think the understanding of what such a system could do for collection management was very much in its infancy here, and not properly understood at that time. Certainly the management of the information wasn't well-understood and things like control of vocabulary were very poorly understood. There was no information professional in charge of it, who could explain these things. However, there was a registrar here. That had started I think...well, Alan may be able to tell you when our first registrar arrived here. However, in about 1994, the first *professional* registrar arrived here. And the Registrar's Department was growing at this time.

SH: And when you say, "first professional", you mean that other people, prior to that had been...

GE: The first registrar before that was not a trained registrar. Rather they took on that function. I'll put it that way. And that function grew after the Sainsbury Wing was opened, because for the first time we were large loan exhibitions. We had a larger loaned exhibition space. So there were many more loans coming in and of course, on a reciprocal basis, we had to loan more works. So, the opening of the Sainsbury wing grew both the Registrar's Department and the Art Handling Department. It put them both on a different and more professional footing. And so the whole idea of collections management grew slowly during that decade. The other thing that happened in 1994 was that the in-house database, the information was migrated from that database to a commercially available collection management system called Index Plus, supplied by Systems Simulation. This was not exactly a package. It is a relational database, but it's designed originally for electronic publication. Nevertheless, it has become a large collection management package, but it's one that isn't really, at that time certainly, it was not usable out of the box. You had to work with the supplier to configure it for your own uses. It was half-way between a package and a bespoke.

SH: And so that was the one that eventually gave way to TMS?

GE: That's right. It did.

SH: And you said, TMS was around 1999-2000?

GE: 2000 it went live, yes. So around 1999 the data was being migrated.

SH: That's a long process.

GE: It was a very long process in this case because the data had become quite "dirty" in the 1990, because there was no dedicated, if you like, Information Professional. What you found were more and more uses were being found for the collections

management database. But departments were using it each in their own way, so the name authority, for example, became full of duplicate in many formats. And the information, because there was no written procedure, cross-departmental procedure, for updating that information...though I think people, to give everyone their due, they had tried to institute procedures, because no one was dedicated to that task. I speculate that's the reason, anyway. These procedures didn't become very well embedded. And the data became out of date and inconsistent. It was reliable

SK Do you happen to know when the first...was there an existing Registrar's Procedure that was based on analogue practice?

GE: We do have a folder of information from that time. The person who was running the I[nformation] T[echnology] department at that time, which again was very small, sat down and wrote a manual for using Index Plus. But I don't think it described procedures. And that manual exists. And so does this manual folder of correspondence, talk about procedures, meetings about procedures, between 1994, when the professional registrar arrived, and about 2001 when I arrived and the folder was passed to me.

SK 2000-TMS is adopted instead of Index Plus.

GE: Right, I arrived in Feb 2001, but my role then was not to administer TMS. That was still being administered by the Registrar.

SK But your title was Collections Information Manager when you arrived?

GE: It was, but I Was hired to administer and develop procedures for a Digital Asset Management system, a DAM system called VERMEER.

SK To replace TMS already?

GE: No, this was to supplement TMS. I should say that in 2000 we also launched a website, which was served from yet another database.

SK And that was your first website, to your knowledge?

GE: Yes, that was the [Gallery's] first website. It was served from another database, which I don't remember if it was bespoke or package. And the impetus to have a DAM system came from the department. We had an in-house department who managed the website database. And the impetus came from two departments really. It came from the new media department, who were managing the website database, and

it came from the photographic department, who wanted some kind of database and workflow system to manage their production and their circulation of images.

SH: At the time, the Photo Department was independent?

GE: Yes, it was a separate, independent department, yes. Responsible for photographing the activities of the gallery, the collection, and in the 1990s also there was a very big European project to produce very high resolution images of the collection. I can't remember the name of the project. It developed special cameras, and the National gallery that was one of the collections photographed using this technology. So we ended the 1990s going into the early 2000s, we had a set of really very, very high resolution images. And we continue to have that.

SH: Were they digital?

GE: Yes.

SH: And the Photo Department was and remains responsible for them?

GE: Yes.

SH: They are not part of collections?

GE: There was a time, and I'll come to a period when they were managed by...well, they've always been part of Collections, but I'll come to that.

SH: And would Rights and Reproductions also have been handled by {The} Photo {Department}?

GE: No, Picture Hire was licensing and was managed by the National Gallery Company, which was our commercial arm. So they managed third-party licensing and Image Hire as well. They also managed rights for loans that were coming in as well. So they were our centre of expertise for Rights and Reproductions

SH: Digital Asset Management was concerned primarily with images?

GE: Yes, it was, but not entirely. This new system was designed to also hold a lot of digital texts...for labels, for the most recent School Catalogues—those were those series of ground-breaking collections catalogues that I talked about earlier—so the latest series of course would have digital text behind them...the digital text for the Concise Catalogue, the complete Illustrated Catalogue, that's what we called it. But it was essentially a concise catalogue, small catalogue entries with illustrations....scripts

for the sound guide. So there was a lot of ambition for this system. So I Was hired really to oversee the administration and new procedures for this system. Also to oversee the end of the project to renew the dossiers, which I had been talking about earlier. So those were the two projects that I was asked to oversee when I came into the Gallery. The renewal of the dossiers wound up in about 2003-2004. And at the same time, it was realised that the DAM system was not delivering the benefits we hoped for. Cost-benefit-wise, it was very expensive. And I think we were spending a lot of money to keep it up to date, if you like, and to develop it. And we realised that to develop it as far as we wanted to, that would be to integrate it with a Content Management System. We would be spending an awful lot of money on this bespoke system. So we decided that a bespoke system was not for us, and we migrated the assets in the system to other systems.

SH: Other systems being...TMS?

GE: TMS took most of the textual assets. What we did was to link them to TMS via the Media Module, which is able to point to file outside the database. Another thing that I found and strongly when I arrived at the Gallery was that the data in TMS was inconsistent, not up-to-date. So it wasn't trusted by the staff. And it wasn't good enough to start re-using in other systems by integrating it or persuading people to use it as the authoritative source within the Gallery. So I took a strong interest in the Collection Management System, because I felt it should be put centre-stage of our digital information in a way that it wasn't when I arrived. One of my jobs was to see that information from the DAM system was reflected in the Collection Management System. And I felt strongly that the Collection Management System was where the core tombstone about the works of art should be controlled. And that there should be good procedures, the data should be clean, and the procedures should keep it up to date. So in 2003 to 2004 I was fortunate enough to get the funding for an assistant to do that. And so we did that over a year. We cleaned the data and put procedures in place to keep it up to date. Now this was just the core tombstone data.

SH: So you took a layer cake approach- one layer at a time?

GE: That's right. It was shallow, but it was core data. And then in 2006 and 2007, we cleaned the Name Authority as well. And those two things were the foundation of things to come.

SH: Name Authority in TMS is not just artists represented in the collection but donors, owners...?

GE: It is all the people and organisations that are linked to the objects, transactions and activities in any way. So it's the Constituent Module.

SH: In 2000, or prior to 2006, was TMS already its online module?

GE: We were using e-Museum, but only on our intra-net [internal communication]. When TMS was implemented in May 2000, almost a year before I arrived we were running into conjunction e-Museum. But not as an Internet, not serving to the Internet. Only to the intranet. So the only system that was integrated with TMS was e-Museum, which served selected information from TMS to wider staff. It was only Collection Managers and people who needed to input data in TMS or had a complicated reporting need who used TMS proper. The rest of the staff looked at e-Museum.

SH: And e-Museum, I remember correctly relies on tombstone data and is effectively a snapshot of each piece.

GE: Yes, it did. We customised e-Museum with the help of the I[nformation] S[ervices] Department. We customised e-Museum.

SH: Pardon me, VERMEER, was abandoned in 2004?

GE: 2003-2004 we stopped using VERMEER and migrated the assets, some to TMS, but the images had never really been uploaded to VERMEER. That had been one of the problems; it took a long time to upload images at the time. The images remained in their network file folders. And were backed up in various ways, on disks and held outside the Gallery. Backups have always been held outside the Gallery as part of our Disaster Planning—that's all information.

SH: The images were not uploaded to TMS?

GE: The Images that have always been in TMS were not the major assets—the high resolution images managed by the Photographic Department. Those were major assets. But there were derivatives, jpegs at a certain size. We've gone through many iterations of images that have been served to down stream systems. Like, TMS from the point of view of images is considered a down stream system from the distribution of images that is administered by the Photographic Department. So TMS actually held derived images. And the images in TMS were renovated in about 2006 to 2007, I think.

SH: When you renovated, you mean that they were improved?

GE: Yes, they were improved. A new set of images was served to TMS. They were jpegs, or possibly Tiffs, I can't remember which, derived from the masters. Whereas before the digital images had come from many different sources. So we renovated

them in 2006 to 2007. We put a new set into TMS and we also at that time used another set of derivatives for e-Museum.

SH: But e-Museum drew from the TMS database?

GE: It took textual information from TMS, but I don't think it used the same set of images.

SH: Interesting. And what was the impetus to do the renovation?

GE: There was a general desire to have better images in e-Museum really. The impetus was to serve better images. And I should say that in 2005...actually I should back track a little and say that when the VERMEER system was abandoned and when we finished the dossier project, I devoted all my time to administering TMS and improving it. And of course monitoring and improving the data quality. And I had been doing that since I arrived. I had been slowly improving procedures and taking over more of the administration of TMS. So things like making new users, teaching new users about TMS, arranging training, those sorts of things were more and more falling to me and did so especially after 2003 to 2004 when we cleaned the data in TMS. That project made TMS the authoritative source of information in the Gallery. So then we could begin to think about integrating it with the website, with other systems in the Gallery. So the images, or rather the information about images that had been held in VERMEER, which was essentially the textual information about the assets, that information went to a Collection Image Database that was made in house by our I.T. Department with a bit of workflow. And that became their Asset Management Systems for images.

SH: Sorry, to be clear: it was Photo that managed that not I.T.?

GE: Correct.

SH: It becomes increasingly complex doesn't it?

GE: It does, yes. Through the 2000s to today, it has been an increasing picture of integrating systems and breeding new systems for specific purposes. But TMS has sat firmly at the heart of our Collection Information, since 2003-2004. That is the core repository, the authoritative lookup—that's where you look up information, whether you do it through TMS or whether you do it in the intranet system, because we don't use e-Museum anymore. We have an in-house system of serving collection and exhibition and loan information to the staff. We have pages on our intranet.

SH: The intranet was created by your I.T. Department?

GE: It was. It was in the early 2000s that the intra net was launched. In 2005 we appointed a Head of Collection Management who was tasked with overseeing certain departments: Registrars, Framing, Photography, and Art Handling. Exhibitions, I think, always stood outside that group of departments.

SH: And here in England, are Exhibitions and Collections wrapped into a single department or are they separated into different functions.

GE: Exhibitions occupied various spots on the Organization Chart. But in recent years, they have come under Curatorial. They have been managed by Curatorial, though a separate Department with their own Head of Department. I think very recently, though, it went to be managed by Public Engagement. We had Head of Collections until 2011.

SH: Are you saying the position was abolished?

GE: Yes, I think as essentially a part of rationalisation during the cuts. The first round of cuts that we had. But that post was tasked very much with making TMS support improved collection management procedures. So during their tenure, there were a lot of projects to improve procedures. We brought in a lot of written procedures during that time. We expanded the data and streamlined the data and cleaned the data held in TMS about the procedures. We improved the reporting, so that it supported those procedures much more. I've already said that we improved the images in TMS and e-Museum. We replaced e-Museum with these in-house-developed pages on the staff intranet, which we could customise to bring together collection information from several different databases. So from the archive database for example, from the image database run by Photographic, and from a new database which served digital images to the staff. And that is Portfolio, I think it's called, which is supplied by Extensis. I think I've got that the right way around.

SH: Yes, that's correct. But Portfolio is primarily used for images.

GE: Yes, that's right. It is primarily managed by the Photographic Department and it serves digital images to the wider staff via the intranet.

SH: and this is just internally?

GE: Yes, only by the intranet.

SH: Online then...

GE: Well, the other thing that was going on in the mid 2000s...so there was all that going on with Collections Management, there was a new Intranet, there was a new system to serve images internally, there was also a new system during the 2000s, a new Content Management System for the website, and a new website redesign. That all happened in the mid 2000s. After we cleaned the data in TMS, we were able to integrate it into lots of different systems. So we integrated TMS with the new website CMS. We also had a new database for running the kiosk and we integrated TMS into that.

SH: That continued, then, from the 1990s?

GE: It was a different database. It was renewed in the 2000s and redesigned. So it was developed until quite recently. I think the kiosks were abandoned quite recently about 2013, maybe. The system was getting out of date, because it was a bespoke database. But while it ran it was integrated with TMS. Another system that was integrated with TMS was the Picture Hire database run by the National Gallery Company.

SH: But TMS would just serve example images for Picture Hire?

GE: TMS only served images to internal staff. The system for images here is that images are essentially assets of the Photographic Department and they take high resolution images and then they serve derivatives to all the downstream systems in the Gallery, including TMS. They are served with images that are fit for their purpose. So replacement for e-Museum and e-Museum before it were served with images that were suitable for the wider staff accessing them on the intranet. And then that was taken over by Portfolio being integrated with TMS so that it drew text from TMS and it served images through the Collection Pages and through its own database to staff. So staff on the intranet can look at the images either through the Collection Pages, or they can go to the image library itself, in other words Portfolio. And there they can look at images of activities in the Gallery or exhibitions, or images of the collection. They can see the official recto or verso of the image. They can download an image that is suitable for a presentation. So those are all derived images. They don't download the big, high resolution images because they are enormous. They're vast. But they can also clip details and use those for work. So that's the internal distribution of images. But our latest project, the one I worked on just before I left, was a project to make images of the collection available to members of the public to download for personal use under Creative Commons licenses. It's very new, but if you go to our website and look at the page for a work in the collection, you'll see that there are several links at the side for licensing, printing on demand—which by the way is also integrated with TMS—and the third link is for downloading for non-commercial use. So in other words we are opening up our data. We have to do that

anyway under the European Directive for Public Sector Information. So that was our latest way of serving information to the public. So all those sets of images will be supplied by our Photographic Department as derivatives. And they serve them in various ways. Some sets they will dump in a drop folder for the people who manage that system to take new images when a painting is cleaned for example. There will be a new image that will be served into that drop folder. The administrators of say the Content Management System for the website will check the drop folder, upload it. If there is a new sort of image that they think they should have, they will ask Photographic. Sometimes they are actually responsible for going into system and loading them. In TMS the Photographic Department are one of the teams who have access to TMS and they load the derivatives direct to TMS. So that's the distribution of images within the Gallery. Master assets are the large, high-resolution images of the collection.

SH: The project to make the images available to the public started around 2010?

GE: No that was this year [2015]. It's just gone live in the summer 2015. So my post has always been situated in the Curatorial Department, because the Curatorial Department wanted to control collection information historically.

SH: The Registrars are in a different department altogether?

GE: Registrars are like Curatorial - they are within the Collections Directorate. Alan will give you the current Organizational Charts and you will see that the Collection Management Departments now, most of the ones that were reporting to the Head of Collection Management, now report to the Head of Conservation, I think. Or rather some to the Director of the Directorate. So what we're hoping is, now we have all these written procedures, to keep alive, if you like, the idea of cross-departmental procedures and the maintenance of these written procedures, of which we've got quite a lot now. I added those to my job description when the Head of Collection Management post disappeared in the reorganization of 2011- a rationalization that was partly prompted by cuts to funding. And that function has gone forward in the job description that is being advertised at the moment for my replacement.

SH: When an object comes into the Gallery, what is the process of its accession or acquisition in terms of the documentation practices? Who is responsible for what documentation?

GE: All objects are managed by the Registrars Department in consultation with the Curatorial Department. So whenever an object comes into the Gallery, the Registrarial Department is asked to manage that process. For the Acquisition Process, there is a written procedure which was actual part of the Records Management

Process review that took place again in the 2000s. For a time, we had a dedicated Records Management Manager who was tasked with overseeing Records Management Procedures. She very kindly oversaw an Acquisition Procedure—so we have a written Acquisition Procedure—and both curators and registrars follow that. In addition, the registrars have Desk Instructions, which they have, supplementing all our written procedures.

SH: “Desk Instructions” would be along the lines of daily or weekly activities?

GE: That’s right. And they supplement the written procedures. We have about twelve procedural documents. And I should say that all our procedural documents and our TMS guidance and something called the Confidential Information Policy, which talks about the responsibilities of staff when they are handling confidential information about objects and about people...All those documents are available on the document library on the Internet.

SH: And those were all a product of the 2000s?

GE: Yes. They were all a product of the period when we had a Head of Collections Management and since then there are documents. They’ve been maintained since then by my post and have been added to, since then as well.

SH: If there is a time frame for review of these documents? Do you review them every several years or so?

GE: We would love to. That would be the ideal. But in fact it’s become rather more difficult to do that. So it tends to be when there is very obvious need to review a procedure. In other words there is a new external requirement that means we have to change the data we put in TMS, add to it perhaps. Or put it in a new report. That’s the point at which we would tweak the procedure, or perhaps here is some new requirement internally. We did that very recently with the production of labels. The way that we produced labels was very much the province of one post. And that post was disappeared during a reorganisation within the last two years. So one of the last procedures I made before I retired was to get everybody involved in the procedure for making labels and reusing the information from labels together so Art Handling, the website, the curators, the design studio...I got everybody together and we made a new procedure, which was radically different, whereby the curator can make labels using templates made by our I.T. Department, which draw automatically on TMS.

SH: Out of curiosity, does that text get...if it gets altered periodically to fit certain exhibitions, does it also get saved in that current form?

GE: Yes. We save all our labels and they are linked back to TMS. So the PDFs are linked back to TMS. So we are building up an archive of collection labels. This is the great advantage of keeping those archives: to see how it changes over the decades. It will be interesting in the future. We just can't do it for previous decades. But then interpretive labels themselves have not been around for very long.

SH: I had read that in the Annual Reports. There are essentially very young. The Catalogues were supposed to guide people along their way in the museum.

GE: Yes.

SH: One of my interests is to see how, with all the understood limits of data, and how it needs to be exact and clean, if you will. The less people doing it the cleaner it tends to be, as long as they know what they are doing. At the same time there are trends and necessity driving more and more people to input data of various kinds. How would you see documentation, if we want to call all this collections management of the information related to objects "documentation", how do you see that evolving in terms of adding new information and new types of information, while still keeping clean, useful records that serve a purpose.

GE: I think education. Having dedicated Information Managers is very important. Unless there is someone with an overview of the system and how all the procedures fit together, the impact on each other, you will get chaos. Because it is very easy to think for a very particular procedure, "oh, we can use this field, or this data, if we just change this data, if we put a new rule on this data." It may create havoc with reports using the same data, but for a different purpose. So in that very simple respect, I think you have to have someone dedicated, with an overview. You need to have someone monitoring data. You need to have someone educating staff. I've been asked very recently, "What advice would I give someone starting in documentation now?" "I think the most important thing is to be prepared to talk to people, and to explain documentation to the people who will use your system, whether they are the public, or the internal staff. And to explain documentation over and over and over again, from first principals to the newest ideas. Because there are always new people coming in. You existing staff will always need refreshment. And it is very hard for people who are using procedures less frequently than others to remember all those rules. And, if you can afford the luxury of having very few people edit your core information, having a dedicated editor, for example, to update the tombstone, it's good for the quality of information. But I understand that in big collections, with many different departments, that's just not possible.

SH: Well, and I'm thinking the other way, too, in terms of much smaller museums with tiny staffs. Nobody who is dedicated to I.T. or even well-educated in the realm

of I.T. They are still having to manage a basic Collections Management System. And as I have been going through my histories, you look back and you think, "At one point people kept ledgers. And at another point people kept card files. And these things become these archival instruments to find new pieces of information, even annual reports that we have just started to bring into our digital capabilities." I'm wondering how we keep people to continue documenting, even if they can't be adding to a meaningful collections document system. So, for example, there are people creating three-dimensional models that are being added to a CMS. TMS could hold those. TMS could hold videos and various other things. TMS is good at a lot of things, but we don't put them in there.

GE: That would be making TMS function as a DAM system, and I think that is one of the arguments, the debates perhaps, that the TMS community and perhaps all Collection Management System communities are having at the moment. Do you develop your Collection Management System to be a DAM system? OR do you keep the DAM system separate and integrate it?

SH: At the moment, they are usually separate.

GE: It's a type of debate that recurs, I think, as long as there are Collection Management Systems. Certainly in the 25 years I have been in museum documentation. It's a debate that's recurred. Do you make your Collection Management System perform this new function? Or do you keep that function separate and integrate it. This happened with Content Management Systems. Should the Content Management System be created to be capable of serving data directly to the website? And I think that has been for large collections superseded really by the sophistication of modern Content Management Systems and modern requirements and modern websites. Perhaps we're having this debate at the moment—we have been having this debate actually for a few years about DAM systems. But I think most large collections are keeping them separate and integrating. At the moment within the National Gallery, we don't actually have a Digital Asset Management System. We are managing assets, not in an *ad hoc* or fragmented way, but in a distributed way...distributed among several different systems. So not having one big Digital Asset Management system that manages, say, PDF labels, or other Word documents, images, video, audio...It would be possible to do that. But I think at the moment, we are managing it in a rather distributed way. I don't know how much of an overview there is at the moment.

SH: Yes. It's tough.

GE: I think certain old-timers, like myself, the Head of I.S., the Head of Photographic—which is now called the Imaging Unit, by the way—do have an

overview. But think that that will change, because I know there is a strong wish at the moment to put much more of our research information into our digital system. So the wealth of research that I spoke about, those very deep catalogue entries, to dissect those and have those live in our information systems so that deeper information can be served.

SH: And searched in conjunction with other research. The same with conservation files, to the extent that information isn't confidential.

GE: Yes.

SH: But how to bring some of these distributed resources into...it doesn't necessarily have to be a single place, but into something like the intranet page which offered multiple sources of information.

GE: I should briefly talk about conservation information.

SH: Yes, please.

GE: Which has taken quite a separate route here.

SH: In most places it seems, or rather I've found.

GE: For various reasons, when a Collections Management database was developed, the Conservation information and the Scientific information, because we have both departments here, was not integrated into that system. However, the systems that have been developed in Scientific [Department] have been a draw on TMS for their tombstone information. So they are integrated with TMS.

SH: and then, it's remained that way effectively since...the tombstone?

GE: The tombstone information has been called on by the systems that have been developed by Scientific. Because the Scientific Department actually has a programmer, who is a research programmer, which is dedicated to developing our use of images. And we've had that post for a long time.

SH: Since about?

GE: Well, they were there when I arrived, so I think perhaps since some time in the 1990s. I think they were perhaps part of the big E[uropean] U[nion] project to develop the high resolution images. And I think that post has since been in Scientific. As well as developing images, it has very quietly various systems to help scientific

projects. We do, for example, a lot of E.U. projects that involve the Scientific team. And we have a very wonderful, renowned Scientific Department. We were very early to have a Scientific Department.

SH: It's enviable.

GE: Indeed. So he has developed one or two things that have been adopted. They have been made robust and then handed over to the Gallery. So various viewers of images embedded in our website, for example. Particularly, if you go to the research are and you look at Research Features, you will see viewers of images that have been developed essentially in the Scientific Department for viewing high resolution and technical images, like infrared and UV.

SH: Which are not necessarily available to the public?

GE: No, they are not. They are not served to the public on the website.

SH: What about the staff, or select staff?

GE: They are not served to staff, actually. There was a research project from the Scientific Department in conjunction with another E.U. project, called the Raphael Project. That is still available on the Internet I think, to look at. And that was a very limited project to look at works by Raphael in various institutions, including ours. To look at the depth of information that you could serve about those works. So that is quite old now, that project. It must be from about the late 2000s. But you should still be able to see that on the Internet as well.

SH: I have a few other questions on my questionnaire, but I know we're running out of time. We've hit most of them without having to ask them in order.

GE: Just before I left, I wanted to say, one of the conservators had come to me, and we were about to start putting very minimal condition information into TMS to help her. Again, like all of TMS, it was to support procedures, this was to help her in the procedures she has for quarterly checks for conditions [of works of art] while in storage. So that would have been a first conservation procedure to be put in TMS. But the bulk of information that they have in their conservation dossiers, which are manual dossiers, separate from the cataloguing dossiers that we spoke of, and all the other digital files they have amassed, and the data from scientific instruments and analyses, all that information, that is separate.

SH: What a gold mine.

GE: It is a gold mine, yes. I do think that the next project will probably be a project to get the depth of cataloguing information and possibly technical images—that's a bit of a can of worms, because it's quite labour-intensive to be loaded, if you like, to any system that could serve them.

SH: This is the first time speaking to someone in one of the National Galleries where, presumably though they all have the resources, I have found that there has been a conscious effort not to recognise the Collection Management System as the end all-be all of collections information. I hear you saying that it is now serving up tombstone information to various places, but much like the photography, that in itself is a derivative that is going downstream to the people that need it.

GE: That's the place where it's maintained though. If you look at the procedures, there are the Curatorial Procedures, the only way that the tombstone information is updated, is if a curator authorises the editor to update, and then it is documented within TMS what was updated. So TMS is the fount of information. So TMS isn't derivative.

SH: Right. That's what I had understood. But I think a lot of places are taking a different approach.

GE: You are referring to the in-depth [information].

SH: Yes.

GE: Yes, that's true. The difficulty is that there is no strong driver to start publishing our Schools Catalogues, which are considered our fullest form of cataloguing, directly from TMS. Until that comes, or from an intermediary, more likely probably from some kind of Content Management System that could handle the complexity that you would need to publish and would be integrated with TMS. Here is no strong driver to do that here, because we have sponsorship to print those catalogues. And always have done. It's very generous. And again, it's a very small collection. You couldn't do it with a larger collection. You can do it here because we're lucky enough to attract that kind of generosity and have done for a long time, and probably will do for a long time. So, art historians, curators...it's a rather conservative sector.

SH: I used to be a curator. That's where I "grew up" so to speak. So if I smile when I hear us described as conservative, it's because I recognise the truth.

GE: Exactly. You know what it's like then. It is true. There is a distrust of scholarly information online. There is distrust of its credibility within the sector, its mutability—it can change.

SH: And the technology more generally behind it.

GE: right, the longevity of the technology behind it is distrusted. And if you were trying to ... with all due respect, I think probably like the products of projects like the [Getty] O[nline] S[cholarly] C[atalogue] I[initiative] project. They haven't yet impressed the sector. They haven't impressed enough curators that they would yet takeover traditional...they have only taken over at institutions that don't have the funding that we have for publishing...collections that can't hope to, any longer, produce print catalogues of the sort that we produce. I hope you have time to look at some of those.

SH: Thank you. I had some time earlier this week. They are very impressive.

GE: Yes. Very impressive.

SH: Some of the things that the Getty does advance the field, but they haven't quite...

GE: They haven't got there yet.

SH: I think they will.

GE: The last time I looked, there was a seminar on e-publishing...e-books that you could download to your device...the software couldn't handle the complexity of a catalogue raisonné article.

SH: A single entry?

GE: Right.

SH: Unless it's just text format?

GE: Right. It just can't handle it. And if you could change just one of the things that I think both our publishers and our curators would be strongly against, would be the flexibility of e-readers, where you can change the format. They would say, "Well that might distort the image, or distort the aesthetics of the catalogue raisonné entry." So there are barriers on both sides really. The Perception. The technology. I'm sure it will come.

SH: That's where my interest is. It's fascinating to go back into the history and see some of these same struggles played out in different formats.

GE: It would also mean that many people would have to work in a completely different way. Have you been to Tate? I could tell you a lot about their history. I don't know if the people there have as much history. So if you do need information about the 1990s at Tate...

SH: I know who to talk to. Thank you.

GE: Yes, you are welcome to contact me for that...while I remember (laughs). Again do it sooner rather than later! But at Tate they have got a whole new bespoke system interacting with TMS to produce online catalogue entries for a lot of their research materials. While I was there in the 1990s, they essentially took the decision that they were not going to produce printed catalogues of the collection, except under certain circumstances. And that lead to really things they developed through the 2000s to flow information through from the curators writing text, right through to online. But that's what you have to do, and that would be a huge difference for our curators here. They are really fixated on produced in Word a text that is taken and then reprocessed for camera-ready copy. Not reused digitally at all.

SH: It's a different mindset.

GE: Right. So the notion of even writing text that could be marked up in some way and fed in to the system, and the notion of doing it reiteratively in a way that a workflow for electronic publishing has to be, is foreign, at the moment foreign, to them. I'm sure it won't be. I'm sure it will change and these concepts will become more understood. But making the kind of decision, as a lot of people in the OSCI project had to make the decisions like: OK, we make this thing and put it out there, are we then going to regard it as something we have to keep up-to-date all the time? Is it ours, then, or do we say it is "as-published". Because the moment you do that you have the problem of updating it all. If you are going to say it is not "as-published"...because if you want to update your tombstone, at the moment we can update our tombstone quite easily. We have rules about when we update our tombstone and it's generally only when we are publishing. When we're putting research into the public domain. And it's usually through an activity of our own. Sometimes it's bowing to the weight of research outside. But at the moment we can update an attribution without having to go and update an entire, deep catalogue raisonné article, which means rewriting text, rewriting footnotes, rewriting bibliographic references, and updating in that way. So, if you say, "no, we're going to update the whole and keep that up-to-date all the time," then that's a massive overhead, for your curators. And I don't know of anybody that has gone down that route, but it is something that you have to think about with work flow.

SH: We're very set in the print paradigm, even when we're thinking of an online format.

GE: Exactly, the model is print publication. But actually when you're flowing through to make it really work, you can't do that. And you have to make certain decisions upfront. And when I say that TMS serves only tombstone, and that's the information that's controlled by the cataloguing procedure, that's just one procedure. That's just one procedure. There is massive information...about loans in, loans out, exhibition organizing deposits, location control...there is massive operational information in TMS all governed by those procedures and the TMS guidance documents.

SH: I spoke to Danielle Uchitelle at TMS, and she said that it's rare to see anyone fill out more than 10% of the capacity of TMS.

GE: Yes.

SH: And that most clients are around 2-3% of the TMS capacity for a single object.

GE: Right. It's death by forms. Alan can give you a look at the Collection and Exhibition pages on our intranet. You'll find that it's all interconnected and served to the staff in ways that they want to access it. So for example, when they get a results list [from a query], they want to know, are these works committed to exhibitions soon, or a loan out soon. We bring that information together for them in that system, very quickly and easily, without them having to struggle with TMS, where it is extremely difficult to do that query, if you don't know how. It's difficult enough if you're a registrar.

SH: No system is truly user-friendly.

GE: No indeed. None of them are. To have the complexity and the flexibility that they need, they are all ...I mean they are all over 200 tables, at least, melded together.

SH: I don't want to take more of your time. Thank you for answering so many of my questions.

GE: You are very welcome.

SH: And if I could follow up with any clarifications, I would be very grateful.

GE: Absolutely. Yes, you're very welcome. I'm afraid it has been very much a pell-mell race through all the things that have happened in my fifteen years here.

SH: Well, I appreciate it all the same. This has been a real treasure trove.

GE: Please don't hesitate to email me.

SH: Thank you.

APPENDICE H

LISTE DES DOSSIERS D'ŒUVRES CONSULTÉS À LA NATIONAL GALLERY, LONDON ET DESCRIPTION DE LEURS CONTENU

NG 29- Barocci (Accessioned 1831),

Artist: Federico Barocci

Artist dates: about 1533 - 1612

Title: The Madonna and Child with Saint Joseph and the Infant Baptist (*'La Madonna del Gatto'*)

Date made: probably about 1575

Medium and support: Oil on canvas

Dimensions: 112.7 x 92.7 cm

Acquisition credit: Bequeathed by Revd. Holwell Carr, 1831

Inventory number: NG29

Location in Gallery: Room 8

Dossier updated 2011. Includes:

- Index of Written materials (2 Pages)

- Bibliographies (List)

- Index of photographs (4 black and white photographs)

- Photos of related works with index

NG177-Reni (Accessioned 1840)

Artist: Guido Reni

Artist dates: 1575 - 1642

Title: Saint Mary Magdalene

Date made: about 1634-5

Medium and support: Oil on canvas

Dimensions: 79.3 x 68.5 cm

Acquisition credit: Bought, 1840

Inventory number: NG177

Location in Gallery: Not on display

Dossier updated 2005. Includes:

- Index of Written Materials (1 page)

- References found in NGA Archives (List)

- Board Meeting Minutes (excerpts relative to acquisition)

- List of References (List)

- Exhibition and Loan History (List)

Related Works (List)
 Photos in Dossier (List)

NG637 – Bordone (Accessioned 1860)

Artist: Paris Bordone
 Artist dates: 1500 - 1571
 Title: A Pair of Lovers
 Date made: 1555-60
 Medium and support: Oil on canvas
 Dimensions: 139.1 x 122 cm
 Acquisition credit: Bought, 1860
 Inventory number: NG637
 Location in Gallery: Room 9

Dossier updated 2009. Includes:
 Bibliographic references (List + photocopies)
 Correspondence
 Before and after cleaning photos

NG1100 – Longhi (Accessioned 1881)

Artist: Pietro Longhi
 Artist dates: 1700/2 - 1785
 Title: An Interior with Three Women and a Seated Man
 Date made: probably 1750-5
 Medium and support: Oil on canvas
 Dimensions: 61.3 x 49.5 cm
 Acquisition credit: Bought, 1881
 Inventory number: NG1100
 Location in Gallery: Not on display

Dossier not updated. Includes:
 Letter from the Metropolitan Museum of Art, New York
 Index Card with Artist, Accession Number, and Title. (Initialed and
 dated 1894)
 1 photo

NG1694 – Fra Bartolomeo (Accessioned 1900)

Artist: Probably by Fra Bartolommeo
 Artist dates: 1472? - 1517
 Title: The Madonna and Child with Saint John

Date made: perhaps about 1516
 Medium and support: Oil on canvas, transferred from wood
 Dimensions: 8.3 x 71.1 cm
 Acquisition credit: Bought, 1900
 Inventory number: NG1694
 Location in Gallery: Central Hall

Dossier includes:

- 3 Packets – “Written Materials,” “Publications,” and “Photos”
- Notes on front of Dossier
- Written Materials in Dossier (List)
- Select Bibliography (List)
- References in NG Archive (List)
 - Minutes
 - Board Letters
 - Letterbooks
 - Manuscript Catalogue
- Exhibition and Loan History (List)
- Related Works (List)
- Photographs in Dossier (List)
- 1 Photograph

NG 3589 – Francheschini (Accessioned 1920)

Artist: Baldassare Franceschini (Il Volterrano)
 Artist dates: 1611 - 1690
 Title: Bust of a Man
 Date made: about 1645
 Medium and support: Fresco on terracotta tile
 Dimensions: 50.7 x 35.5 cm
 Acquisition credit: Bought, 1921
 Inventory number: NG3589
 Location in Gallery: Not on display

Dossier includes:

- Select Bibliography (List)
- Related Works
- References in Archives (List)
- Loan and Exhibition History – Never Lent
- Written Material in Dossier (List)
- 1 Photograph

No works accessioned around 1940 because of World War II

NG6321 – Strozzi (Accessioned 1960)

Artist: Bernardo Strozzi
Artist dates: 1581 - 1644
Title: A Personification of Fame
Date made: probably 1635-6
Medium and support: Oil on canvas
Dimensions: 106.7 x 151.7 cm
Acquisition credit: Bought, 1961
Inventory number: NG6321
Location in Gallery: Room 32

Dossier includes:

Biography (photocopy)
Correspondence
Press Release
Photographs

NG6459 – Batoni (Accessioned 1980)

Artist: Pompeo Girolamo Batoni
Artist dates: 1708 - 1787
Title: Portrait of Richard Milles
Date made: probably 1760s
Medium and support: Oil on canvas
Dimensions: 134.6 x 96.3 cm
Acquisition credit: Bought, 1980
Inventory number: NG6459
Location in Gallery: Room 40

Dossier Includes:

Exhibition and Loan History
Photocopies of library cards on Batoni and Italian Paintings
Press Notices
Correspondence

NG6584 – Fiorentino (Accessioned 2000)

Artist: Rosso Fiorentino
Artist dates: 1494 - 1540
Title: Portrait of a Young Man holding a Letter
Date made: 1518

Medium and support: Oil on wood
Dimensions: 85.5 x 66.5 cm
Inscription summary: Dated
Acquisition credit: Bought, with the generous support of the George
Beaumont Group and a number of gifts in wills including a legacy from Mrs
Olive Brazdzionis, 2000
Inventory number: NG6584
Location in Gallery: Room 8

Dossier includes:

- Photocopies of publications
- Copy of library references
- New Acquisition Form (Identifying information and label text)
- Press release
- Photocopy of webpage
- Old label
- 1 Photograph

NG6618 – Guercino (Accessioned 2013)

Artist: Guercino
Artist dates: 1591 - 1666
Title: The Samian Sibyl with a Putto
Date made: 1651
Medium and support: Oil on canvas
Dimensions: 218.5 x 180 cm
Acquisition credit: Accepted by HM Government in lieu of Inheritance Tax
and allocated to the National Gallery, 2012
Inventory number: NG6618
Location in Gallery: Room 32

Dossier includes:

- Index of Written Materials
- Press release
- Print of Webpage
- Photocopy of article

APPENDICE I

TRANSCRIPTION DE L'ENTREVUE AVEC GREG SPURGEON, ANCIEN CHEF DE LA GESTION DES COLLECTIONS, *NATIONAL GALLERY OF CANADA*

Date : le 25 juin 2015

Lieu : National Gallery of Canada, Ottawa, Ontario

Intervieweuse: Sheila Hoffman (désormais « SH »)

Interviewé: Greg Spurgeon (désormais « GS »)

SH: For the record this is an interview with Greg Spurgeon at the National Gallery of Canada on June 25, 2015. If I could, I'd like to start with a little background on you. Where you worked before, how long you were at the museum, etc.

GS: Well, my background was largely in library and archives. So when I first came to the National Gallery, my first job was really was to be the institutional archivist. Because there was a large body of institutional records in the library. This is still when we were in the old building. And of course, as an introduction to a museum, nothing could be better than to work with the archives for several years and then move into some other role, which is what happened to me. So, at the point in the early 1980s... you're probably more than familiar with C[anadian] H[eritage] I[nformation] N[etwork]... they had approached the Gallery about participating in a program called the National Inventory Program, or NIP.

SH: I saw that.

GS: It started in the 1970s, long before I was involved in this. Basically data was being input to a mainframe in Ottawa, but largely by inmates in penitentiaries. A very curious notion, when you think about how security conscious museums tend to be. In any event, that program never got anywhere, because some of its basic assumptions were that museum data is extremely well recorded...Wrong! A second assumption that the program made was that once recorded, museum data doesn't change...also hugely wrong. And so after about ten years of the program being in existence, many

museums had acquired small databases that were being held at the central computer managed by a branch of what is now CHIN. But in the case of the Gallery, there were something like 20,000 records, very skeletal records, but it turned out that when I became involved and we began to look at this being reborn in another system, we discovered that over half the records were duplicates and triplicates of other records that already existed. It was basically garbage. It was a classic case for every museum that participated. Garbage went in; garbage came out.

SH: Can I step back a little bit? When NIP started in the 1970s they had already approached the museum?

GS: They selected a community of museums and, of course, the national museums were high on their target range. And they basically provided the service. At this point, most museums had very poor paper records. As you have probably seen here, there were ledgers and the card system...

SH: I haven't seen those yet.

GS: Well the card system had been broken up and the cards were placed in the individual object files, in the curatorial files. But you can certainly see samples of them. We just felt they were most useful in the files.

SH: When did that happen?

GS: We broke them down after we basically had a complete database, but I need to back up a bit over that. So in the early 1980s CHIN was born and there was a new system called P[ictorial] A[rchives] R[etrieval] I[nformation] S[ystem]. It was being managed on a mainframe computer and we were using simple, dumb terminals. But at the Gallery, I was the archivist, and they essentially spun the bottle and said, "Someone has to take this work." And it pointed at me.

SH: Surprise!

GS: Right. I had really only had, as they say, a Library and Archives background. I was very interested in systematics, though, to be sure.

SH: And you probably had more general knowledge of data than others.

GS: Well, and I had a very deep knowledge of the collection, and of the artist community that we were dealing with, and that kind of thing. So it was a logical choice; it wasn't totally accidental. And blessedly at the gallery, something that happened in very few museums, the Chief Curator, to whom I reported directly,

basically said, "I don't want you to be part of the registration office," because this initiative that lived there before had failed once already. And also, "You'll simply be co-opted by process and loans. The project won't go ahead." He understood very deeply, this is a man named Brydon Smith, who retired many years ago.

SH: The Chief Curator?

GS: Yes. So he was very determined that this project would happen this time. That it would happen well, and that it would happen and result in high quality documentation of the collection, and also comprehensive documentation, which had never happened. For instance the paper based collections, which were in pure numbers the largest collection by far – the photographs, prints and drawings – they were not documented. So there had just been a focus on the paintings and sculpture. So things that were seen as "major" collection objects. But of course they weren't the only important things and they weren't the most numerous. Anyway, all said, it was a very prescient choice on his part to keep me out of the regular stream of things, so this went ahead. He also, in the curatorial areas, saw that there would be hired additional help in the form of curatorial assistants and that they would report to me, rather than the curatorial stream. Once again because he said that they would simply be co-opted to do other work. Other valuable work, to be sure, but it would mean that there would be no information being fed from all the collections into this new database.

SH: Pardon me, you're talking about the first database at the museum, not...

GS: Right. Not the NIP one. The CHIN one. It started in earnest in 1983, and, as you would imagine, when the announcement was made of the new building to open in 1988, it suddenly had even more drive. Because we were going to have to move the collections. And we all know what that's like. It's hard to do a responsible move, if you don't know what you've got. And it's pretty hard to plan in any case. A story I like to tell about the links that occur between the physical and intellectual custody is that, because we had such poor records at that time, they planned the storage in this building based on collection numbers they thought were real. And to keep the Gallery in storage for 35 years after the opening of the building. Well, it turned out, when I went back to the programme after we had comprehensive and accurate information, the numbers of objects in the collection predicted forecasts for the year 2000, had been surpassed 1985! Already. So it was basically like moving into a house with two bedrooms, but then you discover you have 8 kids. It was really a classic example of how useful good data can be. So the strategy was not to try to build in-depth content at that stage, but to first get it to a plateau, where you had a good...umm...

SH: Layer of the cake?

GS: Right. For everything. And that included objects in custody that were unclear in terms of their ownership, of which most museums have many. In the case of the Gallery, it turned out that because we had moved the collection, we discovered we had as many as 6,000 objects that we didn't know who owned. And to this day, there are still many thousands that have unclear ownership. It's a very frustrating situation, because you can't do anything with them. They are not yours to exhibit, to loan...but you must look after them. So it's a very long-term project in its own right to determine those ownership issues. Anyway, by the way, when we came to the move 5 years later, we had more or less achieved this basic record for everything we had.

SH: And for you, at that moment, basic record meant what?

GS: It was the classic cataloguing fields: maker, date of production, the title...the good and well thought through categories. It was not even clear to people always whether an object was a print or a drawing.

SH: So if it was classified on paper, correct verified distinctions had yet to be made?

GS: Yeah, Nobody had done that. I'm not being critical when I say this, but curators have other priorities. And because the curators had been the historic custodians of the collections, that kind of systematics was not their forte. Their interests were research, publications, and building exhibitions. The archiving of good solid information about their collections was not their priority at all. Never. And frankly to this day probably isn't. Though the partnership grew over the years. At the beginning it was very contentious, because a lot of the curatorial staff, especially the entrenched and older ones, when I got engaged in the project and was basically its leader and its champion, they said, "Well you don't do cataloguing. You are not trained as a curator. You can't do this." And I said, "I'm not doing it *for* you. I'm doing it *with* you. We're a team. And I'm trying to bring the systematics to the information which you've accumulated over the years. But which reside in repositories all over the institution. And they need to be brought together in this database." And, there was a great deal of resistance at the beginning, and then it broke down, partly because of the building project and this decision on the part of the Chief Curator that this project was going to happen. That got people to cooperate. They got engaged and they began to realize, it took years but, that it was in their interest. And that this tool would one day grow into something that would serve them on their desktops every single day. And it has, of course. The route we took to get there was, especially after we moved into the new building, it became a very unpredictable one, because new things suddenly arrived in the world, like the Internet! (Laughs.) And that completely changed, in so many ways, where we were going. But again I'm kind of jumping ahead. But suddenly things like digital images became super important, and they hadn't been before. So, later, when we did the

acquisition of MIMSY, the implementation plan for five years really never worked out as stated. It all happened, but it didn't happen in the order that we predicted.

SH: So MIMSY came along in what year?

GS: Well, to back up again a little bit: The CHIN years were basically 1983 until 1996. Around 1996 or slightly before, CHIN announced that it was going to become an internet gateway and no longer provide this service to Canadian museums. And that was a really good awakening on their part. The software they were working with was 1970s era software. And there were now new tools in the world – it was, by the way a flat file database. Not even a Relational Database. So if you had 750 works by A.Y. Jackson, which we do, you had 750 records that included biographical information for him. And of course, of those 750, you would have probably have had a hundred variants where dates were wrong: some of them with full dates, some of them with partial, some of them called him “A.Y. Jackson”, some “Alexander Young Jackson”. To a computer, these are very different entities.

SH: They would have seemed fully separate entities.

GS: Absolutely. And it's funny, I don't know why things stick in memory sometimes, but there were so many spellings of the word Canadian...one of my favourite was “cadaduab”, which just meant that someone accidentally moved their hand over one key.

SH: Oh, I see.

GS: So that meant that when we did finally come to moving to a relational database, we had to merge all that data in and try to get the migration program to try to understand that these weren't necessarily different people. I mean sometimes they are, but most of the time it was simply errors, unwarranted variants in the record.

(Pause de la conversation)

GS: The original mandate for the National Inventory Program had been to do all public and all *private* collection. Can you imagine the ambition in the 1970s?

SH: Wasn't the Museum Computer Network targeting every thing in New York originally?

GS: I was a one of the directors of the Museum Computer Network for 6 years, so I do want to speak a bit about that, too, because that was another really important

development and a really important assistance to the people that joined that organisation.

SH: I'd like to hear more about it.

GS: Anyway, all said, CHIN, in order to assist the clients, of which there were 150 Canadian museums. They had to, in fact, declare a moratorium on accepting new clients, because they weren't prepared to take on more...they did a software evaluation. And they asked people in the community, myself included, to participate in these software evaluations. So that really helped us to prioritise the systems and to see which ones could do what.

SH: So that's where that came from.

GS: Yes. And it also helped those individuals who got to be on the panel and to see the demos of all the systems given by the vendors, real first hand experience of systems we had never seen before. So it was a great thing to participate in that and the evaluation was probably useful for a number of years after. Though of course, as you would guess, the products change really quickly. But at that time, there weren't too many contenders. There were a lot of development tools. And most people, certainly at the Gallery, we wanted a more or less off-the-shelf package. We didn't want to have to structure it ourselves. You could do that with MS Access or FileMakerPro. You didn't need to buy a new system. That process, they gave us until 1998 to get our data off of CHIN [PARIS], to migrate to an in-house system. So the Gallery started a process. We hired two consultants. And we did an RFP that was four volumes long!

SH: I read through that.

GS: And the part that would be the more interesting to you would be the Implementation Plan.

SH: Right, I believe I scanned it. You're right that it was very interesting.

GS: So we clearly went through an extremely vigorous process in-house. The idea was to get all of the departments on board and try to distribute this. Up to that point, this had all happened in Collections Management with help from Curatorial. The intention with the new system was to go beyond a descriptive catalogue and to extend to all the activities, like loans and copyright.

SH: And so when you say, "all departments" you mean...?

GS: We had meetings with every single department that would have any input to the system whatsoever, or even think of using it. And that would be Education, Publication, or Copyright, you name it...And the idea was that each department would look after their data in the system. Which, in the end, turned out to be MIMSY. So that we would be saying, "We need to do a thorough Needs Analysis, and we need to know what you need to do." So we looked at everybody's forms and their outputs and their reports. That was an extremely useful process in determining our requirements for the system, but it also made most of the departments wonder, "Why did we generate this? Why did we collect that information when what we need is this information that we don't have?" So it really raised the bar. And this happened for almost a year, which would have been 1996, early 1997. And in February of 1997, we brought in the vendors that had passed the basic qualifying round. There were only maybe 3: The Museums System, MIMSY and one other. We chose MIMSY partly, because it had more built-in system administration tools. With TMS you couldn't do a lot locally and had to change them every time you wanted a field name change.

SH: Yes, I've been trained on both. They have their pros and cons.

GS: At one time we had thought that in the future we would be building bridges between such systems, but that's very unlikely now, in my opinion.

SH: Objects are so problematic, not insurmountable but complex

GS: It seems retro to say that if we want to compare objects, we have to document them identically. But for now... So much energy went into international attempts to figure out the bridges between systems. But not one of them ever really did the trick. That is the kind of thing that the MCN was deeply involved in. In any case, when we got MIMSY in place, most of the players did play, and a department would manage its own data in MIMSY. We were of course the core in Collections Management, in terms of guiding them and assisting them. I would sit down with a department and help them assess what fields they needed, or tables. This reminded them of how adaptable the technology was. This was a new idea. As we kind of launched, we tried to make a lot of outputs absolutely system dependant. So, for example the curators had been very used to generating label text for the galleries and for exhibits. And just keeping them in the paper files. So we made a very early decision, again with agreement of the Chief Curator, that we would only generate labels from MIMSY via a tool that we had built locally.

SH: Does Crystal Reports do bilingual data?

GS: No, or at least not at the time. When people realized that their exhibit labels were going to come out of MIMSY, they cared a lot more about what went into MIMSY.

SH: All of a sudden they had to use the new database.

GS: Yeah, and the data needed to be the most recent and accurate. This tool that we used was able to generate four or five different kinds of labels...because if it was an Inuit label, it would say that an artist "resided" in a community rather than giving their birth and death dates. So we had variant kinds of labels in use at the push of a button...or rather the tick of a box.

SH: Was Education and for example Conservation part of the effort.

GS: Conservation to this day is not using MIMSY for anything. We actually developed a beautiful model for conservation, but it was low on the list of areas to start because it was more controversial in a way. They were perhaps the toughest nut of all. Every single conservator had completely different forms and reports. And they had a deeply personal practice. So we realised that trying to think of that information living within a database was not realistic. What could live in the database would be a little record that would say, for example, for the purposes of a loan, that we had done an examination and then you would link the document saved in whatever form they liked so that you could bring up on the screen that document. That model is, to me, still the preferred one. Like images, they shouldn't live in the system, they should live elsewhere.

SH: I think that's largely the case.

GS: And the same thing can happen for any film, text, sound file...all of those kinds of files have been linked to MIMSY successfully, though they are not in anyway comprehensive. I wish I had pushed harder to get conservation involved, but there was too much going on.

SH: That's understandable.

GS: We just couldn't push it any faster than we did. As it was, within three or four years of implementing MIMSY, everybody in the gallery had it on their desktop, and at least 60 or 70 people inputting to MIMSY.

SH: Excuse me, did you say 16 to 17? Or 60 to 70?

GS: 60 to 70.

SH: Wow!

GS: And we had over 200 people reading.

SH: That's incredible.

GS: I think it was really successful.

SH: For comparison, National Gallery of Art in Washington had three people inputting.

GS: Well, I think that's much more typical in most museum situations, even the biggies. But we were just determined that everybody would look after their own information and that it would be the only way to make sure it was good. So if you are on the front line of loans or as an exhibition manager, that file is yours. It doesn't just belong to Registration or Collections Management. That's your file. And getting people to see that was sometimes a struggle. But once they saw it, they took ownership.

SH: So the data doesn't get bottlenecked.

GS: Right. So authority was distributed.

SH: Greg, remind me when you left the museum.

GS: I left in 2011. And at that point I had been Chief of Collections Management for five years. Prior to that I was called "Documentation Manager". I was actually a bit reluctant to become Chief of Collections Management, even though it was a promotion, because I had been approached about it before and I had just wanted to keep on with the MIMSY project. It was my baby. I didn't want to have to deal with all the other administrative stuff. I figured that MIMSY was not yet far enough along. I figured that if I left it, it would crash. It didn't crash when I became Chief, because I was still deeply involved. And also the team, by then, was so strong. Particularly in Collections Management, but throughout the Gallery. I believe that since I left, the Gallery has acquired a Digital Asset Management system. So, priorities may have shifted. These projects need a champion in any museum. That might be a good segue to talking about the role that CHIN played for those years 1983 to 1996. That was really valuable for Canadian museums because they had an annual conference. And they had working groups, like a Fine Arts Working Group, of which I was Chairperson for a while. And there were working groups in various areas, including history and natural history. So it gave people a community. Especially the small and medium sized museum could look for help. For example, we had developed a manual that really tried to control vocabulary and terminology for databases.

SH: I saw that. Impressive.

GS: At the time, we sent copies of that all over North America and Europe.

SH: I think I saw something in the board reports that said that it had been developed with an eye towards sharing it.

GS: Yes, and the committee that did it actually...it was quite an exercise, I must say. Sometimes the curators in particular... I'm going to sound like I don't like curators, of course they are among my favourite people, but my favourite museum jokes is: How many curators does it take to change a light bulb?Change?!? Why?!? (Laughs.)

SH: (Laughs.) I'll have to remember that one.

GS: So when we would get on a sticky point... because we had an editor from Publications, several curators from different collections, and myself, and people would come with books and say, "This is the practice that I believe is correct." Then someone else would have just as many books that showed a different practice. But it was a very useful exercise. I think one of the things that advanced the cause, more than I believe happened in many other museums, was that people were willing to have those battles. We fought it out until we got to a workable consensus. Instead of someone dictating the path, we got them to buy in. Sometimes I marvel.

SH: It's tough when something needs to be so precise.

GS: It's hard for me to believe that we managed to reach a consensus, because it didn't seem very possible actually. But it worked. The Gallery has benefitted hugely from the collectiveness of the effort, the engagement that people had.

SH: Can you give me a quick background on – if you know, because no one else seems to, that's why I'm asking. Well, it seems that objects were first documented in Accession ledgers of various kinds

GS: And I think you've seen some in the Archives?

SH: I've seen them, but there was a problem dating them, because as we looked through them they were obviously ongoing, but they were also very uniform in a typewritten style that would include dates all the way up into the 1950s.

GS: The earliest I've seen were handwritten ledgers, of course. Then there were, for some period, things that looked like they were typewritten. I think they were from around the 1930s, I believe, when the Gallery started to produce these very small little catalogues of the collections, with very minimal information. Subsequent to that,

new acquisitions were showing up in annual reports, but that came later, starting about the 1940s. By the 1950s the Gallery hired its first professional registrar. Nobody was really a professional registrar in the 1950s, but her name was Dorothea Coates. And she did a marvellous job of creating a file system.

SH: She created a vertical file system, or an index file?

GS: She had a card system in the registration office. And then, in the 1960s when Jean Sutherland Boggs became director, she brought with her a woman named Ella McLaren. And it's a bit tragic, because Ella raided the institutional archives for everything related to acquisitions and took the original documents, not copies. So the curatorial files are loaded with original documents basically taken from the archives. But that was nevertheless the first time that object files had been set up. This was in the 1960s. And that was an incredibly big step because it meant that there was someplace to put a new document...letters, photocopies of articles...at least there was some place to put it for the first time.

SH: Do you remember if the original index card system depended on multiple types, like "artist", "title", "accession number"... ?

GS: Certainly by the 1960s it had evolved into something you could get at from multiple access points on the system, so all the prints or drawing, were separate. There was a card system, for examples sorted by artist. There were actually separate files that were for loans and exhibits as well, but they were all on cards as well. It was the tool of choice, because it was the only tool. Much of that information later morphed into information that appeared in MIMSY, because we were able to go to those files [index cards], especially after we broke them down and put them in those object files.

SH: It was McLaren that broke up the cards?

GS: No that was us. We added the cards to the file. That was post-MIMSY in fact. Ella just had set up the files and put all this archival information in. Is the sequence getting confusing?

SH: Not at all. I'm just going back to make sure I have a good idea of a timeline of events.

GS: So around the mid 1980s is when the Museum Computer Network became a larger factor in the world. The earliest conference I went to was in 1984, in Boston. It wasn't a big conference. The original conference consisted of 92 presentations given to the whole crowd. It was insane, but thrilling. Many of the people who were at

those early conferences in the mid 80s really didn't even have a computer in their museum yet. But they were interested and were looking for arguments for acquiring a collection management system. At that stage we were still typing on dumb terminals, communicating with a remote mainframe. Shortly after that P[ersonal] C[omputer]s started to show up. At the time when we moved into the new building, I argued ferociously for desks that had wire holes in them. People were incredulous. They thought there would only be three people in the museum who would need computers. I predicted that within the year every single person would have a computer.

SH: From the Annual Reports, it seemed to have started slowly in the National Gallery, in terms of computerisation.

GS: The Gallery tends to be cautious. They like to let others make mistakes and then they benefit from the lessons. They liked to lag behind a few months.

SH: You weren't going to be an early adopter.

GS: Yeah. Because if we're not an early adopter, we won't make all the early mistakes. Now, over time it became the reverse. We were sort of the guinea pig for everything. Because when the vendors and the community realised that we had advanced quite a long way in a relatively short time, I say that with caution, because none of this is short time. But you know that.

SH: Yes. I understand what you mean.

GS: And in all the museums that have undertaken these things, it's been 20 years and it's still only part way there. I was recently on a C[anadian] M[useums] A[ssociation] panel to review Young Canada Works proposals for interns. We did 78 submissions and I would say half of them were small museums saying, "We're still trying to complete our inventory. We're still trying to create a database." An *initial* database. And this is in 2015. So, it goes to show that very few museums got to the desired place very quickly and many of them are not there yet. It's understandable in environments where you have two staff who have to do everything.

SH: You're absolutely right. And I've worked in small museums where you feel lucky to have a database with even a "single layer of the cake", so to speak, with just the tombstone in it...even if it's an excel doc or an access file. Even trying to get into the lowest cost Collection Management System is hard.

GS: But I think people could get funding to go to the CHIN conferences or MCN conferences. It was good opportunity for those of us with more experience to network with those other people. Advances are being everywhere, and we didn't all have to

reinvent the wheel. We could benefit from each other's experience. There was an ethic in that group that was open. Previously they had been "hush hush" about their mistakes. Instead this ethic sort of grew that sharing your mistakes with people was probably the best thing you could do. The purpose of networking would be to say, "Don't go down that road. We tried it. It just doesn't work." Whether a product or a set of standards...various things. So the MCN became an incredibly important forum for that kind of networking. People were very serious about their presentations.

SH: MCN has grown a lot since [Everett] Ellin's original vision.

GS: Yeah. One lesson I learned from that was that it's never about the system you choose. Because the system will always be able to do more than you can do. That is so valuable. You can have a pretty bad system and make it do wonderful things for you. It's good to have a good system, of course, but nevertheless it's more about people management.

SH: Do you know Jane Sledge?

GS: I haven't seen her for years, but we've been great pals.

SH: I had a chance to sit down with her at the National Museum of the American Indian. She gave me some of the history on early CHIN and its predecessor. She described to me the National Inventory Program and how the data was collected and stored.

GS: The real drawback was that the data contributed by some museums was really good and the quality of the data from other contributors was really not. So, the curators in particular didn't give it a lot of trust or authority. And they were right. They didn't know how much they could trust the information they were looking at. And in the case of an art museum, that could be as serious as whether this attribution could be right, let alone the date and the title of the painting. People had medium descriptions that weren't even vaguely correct. However, you gotta start somewhere.

SH: In 1998, CHIN asked everyone to get the data off of their database.

GS: The cut off date was 1998. We had two years to find an in-house system. A lot of museums, especially those with fewer resources, went with programs like Access or FileMaker. They had no money. The museums that had half a million dollars to put into a new system were the envy of everybody, but we tried as much as we could to help the other museums as well. There was no reason to buy the Rolls Royce system if you only had the requirements for a Volkswagen. There was a real effort on CHIN's part to make everybody understand that there was a system out there that

would met their requirements, but that it was important to figure out what your requirements were.

SH: But then did CHIN keep aggregating data from across museums?

GS: Yes, because everybody agreed to keep contributing data from their in-house systems ... indeed they took on more clients at that point. The moratorium period when there was a ceiling of 150 museums was because they couldn't handle any more traffic. They were doing all the tech work. They were doing all support. As soon as they became the internet gateway and not the service provider they could take on new clients. So the National Inventories have grown incredibly richer, because suddenly the doors were open to other museums. So, in our case, we set up a protocol where every week the data would be refreshed for the fields that were being contributed.

SH: They were another web portal to your database?

GS: Yes. And it was funny in the beginning some senior managers thought they wanted to have a web site of our own, and so they didn't want people going to CHIN. They didn't understand that it was a different thing. This was apples and oranges. One of these things is a federated database that can allow us all to get to more things of interest. Whereas our stuff is only going to be our stuff. This is not a competition. They are not in conflict, these objectives. But it was hard to convince them; they were resistant. And as we got images, they didn't want to put images up [on the website] because, "People are going to use them without permission." That was a bit of a red herring in the community. Most of the images available in federated databases are not really useable. They're just not high quality enough. Not to mention that if you can drum up traffic for your sales and whatever by putting things in more than one depository, then do it. Get your collection well known.

SH: I think the tide is finally starting to turn on that, that's my own sense of it. How much do you know about CyberMuse?

GS: At the very beginning, they basically programmed the collection part of CyberMuse without talking to any of us who were working on MIMSY. So when it was first launched, to my horror in particular, I basically went screaming to the powers that be saying, "The data is being reformatted. It's being jumbled up into an intermediary database, then put on the web. And by the time it's getting to the web, an awful lot of the data is flat out wrong."

SH: So they were taking data that had been prepared for MIMSY?

GS: Yeah. They were pulling data out of MIMSY but they were manipulating it in ways that were based on total misunderstandings of how the data was structured. CyberMuse was launched while we were still in CHIN. We had 5 date fields for example: We had a “begin production date 1”; “end production date 1”; “begin production date 2”; “end production date 2”; and a remarks field. And that was the only way in a flat file database of that era that you could record two different artistic production processes. So, for example, the print plate had been prepared in one period, but perhaps this was a later impression. Then they took those date fields and manipulated them in ways that the CyberMuse team thought they understood. They jumbled that all up and put the wrong combinations together. And it was, to me, tragic that people out in the world were using our data and it was wrong. So we quickly got working together on it and got it cleaned up. And for a brief period of time the web data was taken down.

SH: CyberMuse was taken down?

GS: Yes.

SH: And CyberMuse was considered your online portal to the collections?

GS: Yes.

SH: And who was responsible for it ultimately? Was it Education or I.T.?

GS: It was Education, with I.T. help. And we had our own database administrator for MIMSY at the point that MIMSY came into play. So that helped things. But as I said, this was before MIMSY, during the CHIN period. So at the point where MIMSY data was, of course looking very different than we had with CHIN – PARIS was pretty primitive. It did serve us well, while we had it. But it was primitive. – So the data in MIMSY was looking more like data should. So it was way easier to export something, in two official languages remember, which was reliable. Lenore Sarasan and I wrote the migration program and we worked on it for six months. And Lenore is just wonderful to work with. She is a seer, a prophet in many ways in this community.

SH: She's brilliant.

GS: I think at that period of her life she didn't sleep. She must have been up all night, because her brain was always churning. So for four of almost six months of the data conversion, the last thing I did before I went to bed was speak to Lenore, who was going to be programming all night long. So we'd have a conversation, 5 minutes or sometimes half an hour, at 10:30 or 11 o'clock at night. And then she would write script for that bit of the conversion, and then I'd look at it the next day. We did

probably the most amazing data conversion that has ever been done to a relational database from a flat file. We generated data that we didn't even think was there until we really looked hard at it. For example we had very primitive check box records for the analogue photographic holdings of the collection. It started to gel in both of our minds that maybe we could do something with that. So we generated basically full records for those things from almost nothing. And it was really fun to work with her, because she is a genius.

SH: We haven't met in person yet, but she has been so generous with her time, and invited me to Chicago to see some of her old files.

GS: Do it. No question. One thing I wanted to say, going back to conservation, one of my hesitations with going down that road was that a big part of achieving something with a collection management system was...well conservation is so different in their approach. And I knew that if you couldn't meet their expectations, which I knew would be boundless, that it would be a big disappointment. So it wasn't that I wasn't willing to fail, but I didn't think it would set a good tone. So we did as much as possible toward what people thought was achievable. And then there would be support for the next bit.

SH: Were the objectives for the Collections Management System internally focussed? What I mean is, insofar as keeping track of the location of the item and its value, rather than being conceived of as a tool that would be merged with an online database for external use?

GS: Well the way it evolved at the Gallery was that the Education Department and the curators were creating...and as you might imagine there was a fair rift between the educators and the curators as often exists, because the curators tend to think that the educators are creating amateur information for the general public and not something scholarly enough...So there was that classic rift that I think you would see in most large museums. But Education was producing most of the content for the Web, because curators then and even now showed little interest in the web interface. And that information was being merged with the stuff that was being uploaded to CHIN every week. So the basic stuff you're seeing on the web is coming off of MIMSY, and the educators would then enhance it by creating more in-depth content that wasn't pulling from MIMSY.

SH: Pardon me. That was for CyberMuse specifically, while it existed?

GS: Well, it was...I don't even know what they're calling it now, the "web site" now. When you do a search on the National Gallery of Canada's website today, the basic descriptive data you're seeing is data out of MIMSY, but the additional stuff...say an

artist's biography; perhaps some extended text, etc...That's not coming out of MIMSY. The extended text is now kept in MIMSY, but the text that is being created for the web tends to be longer than the standard text you would see on a label. So those don't live in MIMSY. None of the players think of it as a collaborative project, it just happened to evolve that it was a collaborative project and that stuff was coming from various sources. This to me is a good model. That nobody had to worry about the whole thing and the sum of what you got in the end was richer.

SH: How did web-based applications come to be under Education? Was it considered as part of Outreach efforts?

GS: I think, essentially, yes. They were the people that reached out to the public. But of course with far more input from I.T. And less, perhaps, contribution from docents and volunteers than you would usually see within Education projects, because the web stuff tended to require more technical expertise. Some years ago – and it would be hard to date it, but it grew out of the digital imaging efforts – we started to get more rich information in MIMSY. And it wasn't all that cutting-edge, but for example when you set up an exhibition file, you would add to it a description of what the basic premise of the exhibition was. Certain parts of MIMSY, as you know, we selected which parts would be bilingual and which parts wouldn't. Because we have a relatively unique...I think the Gallery is fairly advanced in this compared to other museums trying to use both languages, we pretty much stated that this basic set of data must exist in both official languages. That it must absolutely correspond. So with the staff at Willoughby, and later with Selago, we decided that the catalogue would be bilingual. Obviously the exhibition files, the people authority...but other parts of the system, say those that we being used administratively, didn't need to be. That has worked rather well here. And it has meant that we're able to generate all kinds of sophisticated reports, labels, etc in both official languages. I've not seen a lot of other places do that all that successfully. I know there are some.

SH: It's very impressive.

GS: I'm trying to bring that a bit to Aboriginal Affairs, because they don't have a lot of data in French. But there I've opted not to use the French interface for the time being. And I'm creating the data in a single one, because I don't think there is the wherewithal, with a staff of five, to keep up dual interfaces. So I've recommended this to them. I don't know if they'll stay with it, but this is a more economical way of handling data, and something they would more likely be able to keep up. So the only part of their system that I am doing bilingually is the people authority, because there is just no other way to deal with place names or tribal affiliations or things like that where the terms are different in the two official languages.

SH: And are tribal languages also used in the data?

GS: No. You can do it in one interface, but I think with very limited bilingual information, to things like titles and medium descriptions. But at the Gallery here, it was more important to have more modules in both languages, sorry, not in both languages in separate languages. It seems to have worked well.

SH: It's really admirable how you've managed it.

GS: Not many people seem to work in French and to actually function in the French interface. It is there to contribute to the web. But it's funny how there are only one or two people who said, "I want to work in the French interface." It surprised me actually. I figured people would just demand it.

SH: I have one last question. I don't want to take too much of your time, because I know you have someplace to go. Well, maybe I should just leave it at this: Is there anything that you would do differently if you had a chance to go back to the computerisation projects?

GS: I'm certainly not suggesting that we did everything right. We made lots of mistakes along the way. I would be hard pressed to point out what they were. But I think the process here was one of trying to learn from those mistakes. And so we were constantly adjusting. It was not like we set a project underway and this kept on being the same for a decade. It was changing on a weekly basis, in terms of just making incredible adjustments to the system, communicating with departments as we went... so those kinds of things. So we constantly adapted to little mistakes, but there wasn't a huge one that I would avoid with hindsight. The biggest challenge was to keep the players engaged. I know that at many museums, especially American museums for some reason, because they didn't have the CHIN experience that so many Canadian museums shared, there was a later, a slower understanding of these projects.

SH: Digitising projects?

GS: Yes. Of digitising collections information, or automation projects, which nobody calls them anymore. But that's what they were called. But there was usually one person on the staff somewhere in the basement, and it seemed people would assign digitisation projects to that person exclusively. It didn't have a profile. So I think that what happened here, and I was really lucky, that there was a deep understanding of the institutional importance of collective effort.

SH: Thank you so much for your time, Greg. I really appreciate your participation and your perspective on all this.

GS: You are quite welcome.

APPENDICE J

LISTE DES DOSSIERS D'ŒUVRES CONSULTÉS À LA *NATIONAL GALLERY* *OF CANADA* ET DESCRIPTION DE LEURS CONTENU

11 - Unknown (Accessioned 1886),

Artist: Unknown
Artist dates: 17th century [sic]
Title: The Immaculate Conception
Date made: 1700-1799
Medium and support: Oil on canvas
Dimensions: 39.4 x 29.8 cm
Acquisition credit: Gift of G. Harlow White, London, England, 1886
Inventory number: no. 11

Dossier contents:

Coversheet
Pre-print entry for 1887 catalogue
1909 catalogue entry (photocopy) with different attribution
Catalogue Attribution (photocopy)
Census on pre-19th century painting in Canada (photocopy)
Internal memoranda
Memorandum on "The Reconsideration of the Attribution", June 1982
Original Index cards for "Painting" and "Shipping"
Correspondence

52 – Huot (Accessioned 1900)

Artist: Charles Huot
Artist dates: 1855-1930
Title: Fall Ploughing, Saint-Pierre, Île d'Orléans
Date made: c. 1900
Medium and support: oil on canvas
Dimensions: 79 x 130 cm
Acquisition credit: Purchased 1911
Inventory number: no. 52

Dossier contents:

- 1 Black and white photograph with restriction on reverse
- Loan History
- Correspondence with outside restorer
- 1960 catalogue entry (photocopy)
- Acquisition Form – NGC/GNC 1978
- Condition Report, dated 1976
- Annual Report illustration (photocopy)
- Authorization to Purchase
- Request to Inspect

3082- Moroni (Accessioned 1924)

Artist: Giovanni Battista Moroni
 Artist dates: 1524 - 1578
 Title: Portrait of a Man
 Date made: after 1570
 Medium and support: oil on canvas
 Dimensions: 97.9 x 78.2 cm
 Acquisition credit: Purchased 1924
 Inventory number: no. 3082

Dossier contents:

- Journal articles and catalogue entries (photocopies)
- Loan History
- Image Use Agreement (2004)
- Correspondance (original Telegraph cables)
- Correspondance (original letters)
- Memorandum of Inscriptions
- Report on Conservation Services
- Original Index Cards

4294 – Giordano (Accessioned 1937)

Artist: Luca Giordano
 Artist dates: 1634 - 1705
 Title: The Crucifixion of St. Andrew
 Date made: c. 1650-1659
 Medium and support: oil on canvas
 Dimensions: 144.8 x 195.6 cm
 Acquisition credit: Gift of John W. McConnell, Montreal, 1937

Inventory number: no. 4294

Dossier contents:

- Photographs
- Journal articles and catalogue entries (photocopies)
- Correspondence
- Memorandum of Attribution Change
- Report on version in the Louvre
- Rights and Reproduction forms
- Original Index Cards
- Shipments (Loans)

9586 – Catena (Accessioned 1961)

Artist: Vincenzo Catena
Artist dates: 1531 - ?
Title: The Rest on the Flight into Egypt
Date made: c. 1525
Medium and support: oil on canvas
Dimensions: 86.1 x 133.4 cm
Acquisition credit: Purchased 1961
Inventory number: no. 9586

Dossier contents:

- Memorandum on conservation cleaning
- Correspondence on title correction
- Description of Technical Notes with description of the work, results of microchemical analysis, x-radiography, UV/IR color transparencies, provenance and attribution
- Handwritten notes on shipping procedures
- Request for cheques

26809 – Rosa (Accessioned 1981)

Artist: Salvator Rosa
Artist dates: 1615 - 1673
Title: The Return of the Prodigal Son
Date made: c. 1655-1665
Medium and support: oil on canvas
Dimensions: 200 x 118 cm
Acquisition credit: Purchased 1981

Inventory number: no. 26809

Dossier contents:

Reproduction (card)

Accession Card

Use of Acquisition Form, 1981

38678 – Da Ponte (Accessioned 1997)

Artists: Jacopo da Ponte (called Jacopo Bassano); Francesco da Ponte (called Francesco Bassano)

Artist dates: 1549 - 1592

Title: Departure of Abraham for Canaan

Date made: c. 1570

Medium and support: oil on canvas

Dimensions: 191 x 257 cm

Acquisition Credit: Gift of Michal and Renata Hornstein, Montreal, 1997, in honour of Shirley L. Thomson

Inventory number: no. 38678

Dossier unavailable for examination.

45405 – Batoni (Accessioned 2012)

Artist: Pompeo Batoni

Artist dates: 1708 - 1787

Title: Vulcan at his Forge

Date made: 1750

Medium and support: oil on canvas

Dimensions: 94.2 x 72.2 x 2.4 cm

Acquisition credit: Purchased 2012

Inventory number: no. 45405

Dossier in process of being created. Will include Form:

Justification [of Acquisition] Form with identifying information, history, exhibitions, bibliography, consent, narrative.

Exhibition History (at NGC)

Corresponding paper documents

APPENDICE K

TRANSCRIPTION DE L'ENTREVUE AVEC JANE SLEDGE, ANCIENNE DIRECTRICE ADJOINTE DES SERVICES DES MUSÉES POUR LE RÉSEAU CANADIEN D'INFORMATION DU PATRIMOINE

Date : le 14 avril 2015

Lieu : National Museum of the American Indian, Washington D.C.

Intervieweuse: Sheila Hoffman (désormais « SH »)

Interviewé: Jane Sledge (désormais « JS »)

SH: For this is a record with Jane Sledge on April 14, 2015 regarding the C[anadian H[eritage] I[nformation N[etwork]]. So you were with CHIN from May 1977 to December 1984, is that correct?

JS: Yes. In 1977, what came to be known as CHIN was actually called the National Inventory Program.

SH: Did CHIN begin with structuring policies and procedures for the inventory and cataloguing efforts?

JS: The National Inventory Programme/CHIN began with a vision set by the National Museums Act of 1972—create a national inventory of the scientific and cultural heritage of Canada. CHIN held panels of museum scientists, researchers, historians, and curators to understand what information museums collected and used. Staff at CHIN were aware of other museum projects such as the project developed by the Museum Computer Network. The Smithsonian Archives finding aid for the Museum Computer Network states, “In its early years it focused on the development of an object-cataloging database system called Griphos. This system was designed to enable creation of a union catalog of museum objects²⁹².” Staff at CHIN were also aware of the work underway at the Inventaire General de France and the Museum Documentation Association. However, for the most part, staff at CHIN relied upon Canadian museum experts to analyze and describe their cataloguing needs. Also to a

²⁹² Voir le site Web des archives du Smithsonian à https://siarchives.si.edu/collections/siris_arc_217587

large extent, staff at CHIN did not attempt to structure policies for cataloguing—they let the provincial museum associations and the museums themselves take the lead. For the most part, in 1977, the notion of inventory was not an item-based inventory with specific locations in a museum and the implementation of an object tracking systems—this would come a decade later, but more of a general inventory of the holdings of Canadian museums.

I arrived, a newly minted museologist from the University of Toronto, and attempted to learn as much as I could about museum cataloguing, registration methods, procedures, and policies, and technology. I was contacted by the National Inventory Programme about a summer job to organize students to document museum collections. The position and the funds for the program came from a federal government project called the Summer Job Corps.

SH: Pardon me. I have two questions. At U[niversity] of T[oronto] at the time, were their museology courses oriented at all toward technology?

JS: No. Not at all. Nobody was oriented toward applying technology to the arts and humanities in 1977, except York University.

SH: And then, why do you think they chose you? Did you find out?

JS: I was probably the last museology student left in Toronto answering the phone and looking for a job.

SH: You can't possibly be giving yourself enough credit.

JS: That is my story and I am sticking to it. During my job interview with Peter Homulos, then Director of the National Inventory Programme, I realised that I knew something he didn't know: a friend of mine had just become the Provincial Museum Advisor for Saskatchewan. I realized that I could call him up and say, "Hey, Neal, I have an opportunity to fund students who might need a job. Do you have any museums that might want a team of students to assist with the documentation of collections?" I realised I could do that with museum advisors across Canada. And, so it happened. I could just call them up and...they would say, for example, "We'll take two." So within about a month, I had lined up all the teams and all the museums. I relied on Provincial Museums Advisors to advise and structure the program for their local museums. The Provincial Museum Advisors had their systems and procedures established and in use. Ontario had a Cataloguing and Documentation Systems and Guidelines established by the Province. And it was actually the Provincial Museum Advisors who were setting the standards for the small historic homes and small

historic museums and who were probably the easiest to deal with, because they would provide written documentation and a little oversight to students about how to do it.

SH: So free and open methods?

JS: Provincially approved methods. The Provincial Museum Advisors wanted people cataloguing using their systems and guidelines. So, in a sense, it was what Peter Homulos didn't know that made me valuable to him, in that he had not conceived of the idea of calling provincial government appointed Museum Advisors. It was very beneficial to have the provinces provide the guidance and the manual systems in which they wanted people to catalogue. Community museums were actually quite happy to receive teams. For me, it was one of those magical moments of things working right.

SH: And then one of your first projects was to take what was existing in terms of standardisation or procedures, or systems and to...

JS: Wait, you're asking multi-tiered questions here. So, CHIN, before 1977, had held a number of National Advisory Groups where they brought together museum experts, like the Fine Arts Group, for example, of people from the National Gallery, and from the Winnipeg Art Gallery, and the Art Gallery of Ontario. My memory falters here and I recommend that you consult with the CHIN archives about the minutes from the Fine Arts Advisory Group meeting. This meeting was held before I arrived at CHIN.

SH: The big ones [museums], basically?

JS: Right, the Associate Museums, because there was the Associate Museum Network composed of, if I remember correctly, 22 large museums, established by the National Museums of Canada. This group would have worked closely with CHIN as a significant partner. The approach was to bring cataloguing and research experts together to review and discuss and the needed documentation components and produce a list a list of data elements. And from that came the National Standards. So it wasn't so much the National Museums of Canada *per se* setting standards, but it was the Associate Museum Network contributing to the development of the National Standards based on their knowledge and practical experience.

SH: The Canadian Association of Museums?

JS: No. The National Museums of Canada funded a network of "Associate Museums" across Canada as the museums to which they wanted to prioritise the direction of funding. It was the larger, eminent museums such as the Montreal Museum of Fine Arts, that the task force groups would have included in Fine Arts, Archaeology,

Archaeological sites, Ethnology, and History meetings. To a large extent, while some registrars were involved, it was a mixture of curators, researchers, and registrars looking at the data they were recording. And then the Museums Assistance Program (MAP) backed this up by funding cataloguing projects in museums. In the late 1970's these were cataloguing projects, not inventories of holdings. MAP later funded projects to accomplish "minimum requirements."

SH: Just to be clear you're talking about MAP funding digital data "cataloguing," not print publication "cataloguing."

JS: Yes. And the Museum Assistance Program sought to prioritise a minimum standard, so that it could measure the accomplishments and results of funding documentation efforts in museums. They [MAP] wanted to provide a museum with a grant over multiple years so that the museum would do x-number of records a year to the established minimum standards. And all was not roses. When I first went out to meet people, for example, Duncan Cameron, Director at the Glenbow, museum staff often stated the government should not be telling museums what to do. One of Dr. Cameron's first questions to me, "Are you a lumpner or a splitter?" I said, "I am a splitter." Perhaps I give Dr. Cameron more credit than he is due, but now as we see the use of algorithms and data mining, perhaps lumping different information together is not as startling as I thought it was. At the time, though, I was concerned with identifying the data components for useful application in reports. Early staff with CHIN, then the National Inventory Program, mainly computer experts, found that museum staff said their records were perfect and that everything was perfect and wonderful, and staff really didn't need or want the National Inventory Program, and that the government should give them the money directly. Other museum directors have stated variations of this, for example at a Museum Documentation Association conference in 1995, the then Director of the National Museums of Scotland, Mark Jones said, "Many believe that the use of information technology has transformed museum documentation for the better, ensuring that the records are more complete, up to date and accessible. In fact, it has done nothing of the kind. Neither the quality nor the completeness of museum records are better in the late twentieth century than they were a century ago." I believe that anyone who has done a systematic study of pre-automation museum records would totally disagree with Dr. Jones statement.

SH: And the program was specifically focused on inventory--a census if you will of heritage objects?

JS: Yes. It was an *inventory* program.

SH: The objective was to eventually have a list?

JS: Well, databases of the cultural heritage of the scientific and cultural heritage of Canada. The exact meaning of the word "inventory" is not what we would expect today. It was a *National Inventory* Program conceived of by Gérard Pelletier. And I could see why someone would think that Gerard Pelletier had a sort of idea of nationalism, but, if you go back and you read his 1972 papers on formulating the National Museums of Canada Act²⁹³ and these five programs [International Program, the Canadian Conservation Institute, the National Inventory Program, the Museum Assistance Program, and the Travelling Museums Program], I think he was asking questions like, "centralize or decentralize". Though it has been over 40 years since I read the Policy. He was considering democratization of culture rather than nationalization of culture. So, I actually take Gerard Pelletier's writings in a different vein, of democratisation and decentralization.

SH: That is a very interesting connection and not something I've thought about in those terms before.

JS: There are definitely in his papers. He prepared a background briefing documentation that clearly set that forth. I haven't read these documents in decades, but my memory is a tendency towards a decentralization to these associate museums and empowering museums across Canada...as well as enabling the National Museums of Canada. And the reconception of the National Museums of Canada [the National Gallery, the National Museum of Man, and the National Museum of Science and Technology], to my mind, comes out of a visionary group of people who worked on the Montreal Expo '67 World's Fair who believed in the importance and strength of cultural heritage. Perhaps in the National Museums of Canada there was a more nationalistic view of righteously upholding Canadian culture. I think in the establishment of the National Inventory Program, the Canadian Conservation Institute, the Museums Assistance Program, the Travelling Museums of Canada and the International Museums Program, there was more of a decentralized view of providing greater access. That's my opinion.

SH: When Duncan Cameron asked if you were a splitter or lumper, do you think he was specifically talking about a data point of view, or rather a more general philosophy toward cultural heritage?

JS: Data. Definitely. Duncan Cameron has an article in *Museum* [magazine] in about 1978. There is a great series of articles around 1978 and Duncan has one of those articles, and he's very visionary. He is thinking about public use of computing in

²⁹³ Gérard Pelletier. *Museums and the National Heritage: A Cultural Policy: Notes for an Address*. (Ottawa : Dept. of the Secretary of State, 1971) ; *Democratisation and Decentralisation: A New Policy for Museums: Notes for an Address*. (Ottawa : Dept. of the Secretary of State, 1972).

museums and how it's going to change the future of museums. His article really looks toward the future of museums. I tend to pick Duncan's article as among the most interesting. And then there is an article by Everett Ellin.

SH: I know that one well. Isn't it from around 1971?

JS: Maybe so. They're in the same issue of *Museum*²⁹⁴

JS: Duncan was displaying his knowledge of data when he asked me whether I thought we should split data up so finely or whether we should lump it together. And I've always thought that was a very interesting question.

SH: It is a fundamental question, isn't it?

JS: Well in the '60s and even in the '70s, when I got to CHIN, they were using a sequential system, ISIS, from the International Labour organisation in Geneva and that was sequential system so you had to repeat the artist name in every record, you would have to sequence all the data and have to sift it tightly down into all these fields. Because relational systems had not really come into use. What CHIN was doing at the time was very advanced.

SH: That's one of the things I'm discovering. Canada led the field [of computerization in museums] in a lot of ways.

JS: So I have a lot of good friends in that field. The Smithsonian really led. They did the first automated inventory in 1963 of its bird collections. There is a book, an early book, I wrote an article about CHIN in it, "Museum Documentation" published by the Museum Documentation Association in England²⁹⁵. And there is an article by Gary Gauthier about the Smithsonian's earliest automation, which was 1963.

SH: An automated inventory?

JS: Yes, of the bird collection. Then, I think France comes along with its *Inventaire general* and I think that's really impressive. After that is when Canada comes along. And I think that Gérard Pelletier had spoken with friends about what was happening

²⁹⁴ Duncan F. Cameron, « Museums, Systems and Computers. » *Museum International*, 23 (1), (1971) pp. 11-17; et Everett Ellin, « Computer Horizons in the Museum World. » *Museum International*, 23 (1), (1971), pp. 6-10.

²⁹⁵ Richard B. Light, D. Andrew Roberts et Jennifer D. Stewart. *Museum Documentation Systems: Developments and Applications* (London: Butterworths, 1986).

in France with the *Inventaire général* and he brought the idea to Canada, but this is only a hypothesis.

SH: When you joined, where would you say the level of sophistication with technology was with CHIN?

JS: Well, I was 23 years old and didn't even know what a field was when I joined. I hadn't studied this. It had not been my intention to...

JS: When I think back on it, I really didn't ask the computer experts at CHIN the right questions.

SH: But how could you? I mean right out of college...

JS: Right. Well it's only as I begin to travel that I understand, sort of in comparison, what was happening at the Museum Documentation Association, the Museum Computer Network and then I met Lenore [Sarasan], who was automating the Department of Anthropology at the Field Museum, and when staff from the Smithsonian visited who were working on the inventory at the Smithsonian, I learned a lot. It's really a complex world, because in Canada and in France you have the national governments supporting what might be called museum frameworks. Whereas in the United States there was and is no Minister of Culture, there is no centralized support. It is basically a hardscrabble group of museums who worked together to support the Museum Computer Network. They have their system of 645 Griphos fields and in England you had the Museum Documentation Association, which again, at that time was not a nationally funded organization. So in the 1970s you really see Canada and France advancing through the support of national governments. I knew more about museums than the computer geeks did and they knew more about computers than I did and who was I to question what they were doing?

SH: So at what point did that project turn into inventory or documentation specifically related to...? I want to get away from the word "automated"...

JS: Well, I also want to get away from the word "inventory" to an extent. So in the museums, it was not automated, because in Canada, and in most of the world at that time nationwide networks were something of a novelty. I know this from a personal experience where I met John Jensen, a senior Vice President for IBM in Montreal in 1976 who was working to implement a device for the Bank of Montreal that would through some form of identification, like say inserting a credit card into a slot in the device, would give you money. The ATM had been invented, but IBM was interested in implementing a nation wide system for the Bank of Montreal. John Jensen had a working model of an ATM and was working to figure out via an

algorithm how much money the machine could distribute to an individual at a time. And yet there is CHIN, and they have out there, at that time a national network of sorts built with machines with cassettes in them, and staff mailed in the cassettes as they did "automated data entry." And there were other people on CHIN's data entry team who received piles of documents and they did data entry from CHIN directly into a data entry computer that probably had a hard disk drive of maybe 40 kilobytes. And then they moved data off of that onto computer cards...I think they might have had a backup computer, but it wasn't a big deal. The word, "backup" didn't occur to me until 1978. So you have very primitive computers and very primitive networks, but technology is developing. And Canada personified, I think, a development of nation-wide networks. And that was sort of the major breakthrough that helped CHIN implement the X.25 protocol packet switch network that enabled it to have an online network across Canada so that museums in Vancouver, Edmonton, Winnipeg, and Toronto could all be online entering data through terminals.

SH: It didn't have to be entered by someone at CHIN?

JS: No. And in fact it extended the capacity of CHIN and moved responsibility for data entry to the participating museums. And the Museum Assistance Program would provide funds for museums to hire staff to do that. At CHIN, when I first came, they were doing double data entry. Think of a data entry group of maybe 30 people at terminals doing data entry and they are doing double data entry so that they can compare the data to make sure it's absolutely accurate. CHIN gave up on this process because it was not economical as it took half of their people, double entering the data. And there were other ways to actually clean up the data. And that is actually where Lenore (Sarasan) provided the idea of doing print outs by fields and having an expert look at the artists names, for example, and compare them. That's where we get the advancement in data standards...content standards.

SH: Chenhall was around at this time, was there a direct influence?

JS: Chenhall was around, yep '78, but Chenhall really only...well, his classification was based on the function of the object. It really was not designed for art museums. And it wasn't something that all museums wanted to invest in applying because it required staff to go back and spend a lot of time classifying objects. And to museums, well, staff carried the organizational structures of the collections in their brains at this time. I think some history museums, a number of US history museums wanted to but it was *ad hoc*. There were other systems. There was an early ethnographic system by a lady in Oklahoma who does her doctorate in ethnographic terminology around 1975. There are a lot of classification systems, but I think that people didn't understand classification systems as anything can be classified. We organize and classify time by events, we classify by naming materials, we classify by artist's names, we could

classify by technologies, and more. So in museums records, you have one field, the Classification Field, with perhaps more specific sub fields, but you could actually apply classification to a number of fields in different ways.

SH: Were there any issues that arose between or among the task forces about standardizing fields that weren't strictly common?

JS: CHIN wasn't built that way when it first started. For CHIN, its fine art directory of fields was only fine art. Then it developed with the National Gallery the Artists in Canada Database. There seemed no need to include ethnology as it was not considered to be fine arts. Ethnology was thought to be a separate area of interest and a different task force. The fine arts information repository was just information about art. It was only around, I think about 1981, when CHIN was migrating to a new computer system, that they took the opportunity to review the data dictionaries for the different subject areas. Ted Poulos led the research into the utility of combining fine arts, history, and ethnology in a Humanities Database. This was a useful effort as because you would find fields in ethnography or history that were useful for fine arts. To my mind, it was not as if there were problems or competition, but instead a need to go further in the development of useful software to support museums and the access to museum information. There was unhappiness as the representatives of the larger museums needed to express concerns as complaints. In 1983 and 1984 CHIN held user conferences that brought together representatives from large participating museums who complained about the slowness of data entry, the loss of data when power went down, the inability to have enough money to do things...My memory was that, if you could figure out a field you wanted, CHIN could implement it. But what is missing from this time is the idea of supporting needed museum functions.

SH: In terms of...?

JS: In the use of the data.

SH: For example, who is using it and what is their objective?

JS: I left CHIN in December 1984 and arrived at the Smithsonian in July, 1986. In the meantime, I spent time with Lenore Sarasan in Evanston [Illinois], and I'd spent time with an insurance company in Los Angeles that offered fine art insurance. When I arrived at the Smithsonian, they were launching a new project built using information architecture methodologies that they are applying to migrate their data to a new system. It was an eye opening experience for me, to understand a methodology of data analysis and a methodology of how you developed useful computer systems. David Bearman and Dick Lytle selected the vendor, launched the project, and then left the Smithsonian. It was a time for really rethinking structures and concepts. From

my point of view, one of the most interesting projects I ever worked on was the Smithsonian's Information Architecture project. The Smithsonian had lots of data in an older system called SELGEM. The fine arts community and history worked with me to understand and prepare a data model of fine arts and history data. And so we had traditional Ranganathan model of who, what, where, when, and we called the fifth large category administrative data. As a working group which spent hours over many months discussing data, we developed detailed structures within the data model, for example the idea of one person or organization that could play many roles in regard to the creation of or use of an object. A single person could be an artist, a donor, a lender, a film maker and more. This evolved the idea of a record about a person playing many roles with many relationships to one or more objects or events or geographic locations. And then we took that data model and put it against the functional analysis of the steps that occurred as museum acquired an object, researched objects, displayed objects, loaned objects and the working group considered what data was needed to complete the tasks and what new data would result from undertaking the activities. We linked data to the accomplishment of work in a museum context [loans, movements, inventories]. This changed the whole purpose of data collection. We moved from the notion of inventories to working in automated environments.

SH: What data did you collect at those points?

JS: Right, we basically considered the data a museum required to manage its business. And so we built charts of data mapped to functions and we began to see why some functions didn't work well. So as we analyzed the function of acquisition, we could see the data needed for an acquisition and that most of the data did not appear in the traditional records. Traditional records were a little *ad hoc*.-- Staff could never use traditional records to produce a list of incoming loans and shippers or insurers....It was that function of how a museum processes a loan, incoming or outgoing that for me was like a detailed close up look at how museum work happened. It was evident that much more data was needed in the computer system to make it happen. So that was what I mean by function. It is the work we do in a museum. That's '86 to '90.

SH: I'm curious; is there a model, chart or table of that?

JS: Yes. In 1987 the M[useum] D[ocumentation] A[ssociation] held its first international conference on collection management and they also held a meeting of the International Committee for Documentation, CIDOC. The MDA had been producing the best lists, the best documentation...it has a lot of guidelines and resources for British Museums. But they didn't have the computer power that they needed and they didn't have a nationwide network. FYI--the International Committee for Documentation was founded by the International Council of Museums (ICOM) in

1953 by Jeffrey Lewis and a whole bunch of museum professionals interested in documentation. I highly recommend that you read the book, published by the MDA that provides the proceedings of the 1987 conference. The proceedings of the 1988 MDA conference held a chapter on the work I was doing at the Smithsonian. So many of the museum staff on our data modelling team from the Smithsonian attended the 1987 CIDOC meeting and presented the diagrams we were developing. This work conflicted with the hierarchical tables being developed by Richard Light of the MDA. The hierarchical lists of fields remained at that time, in a sense, sequential except that you could begin to see the hierarchy and he was proposing these structures as an international standard for ICOM. And the Smithsonian staff presented structures that were relational ideas exemplified by the data models we presented displaying people, roles, objects, events, places and administrative information.

SH: Instead of the hierarchical?

JS: Right. And we spoke about the work we were doing at the Smithsonian and we presented our relational data model. Some people thought it was really cool and some people thought it was the dumbest thing in the world. Why would you ever bother to data model? There are many people who, even in 2015, consider data to be a self-evident concept, why would it be structured this way. It was one of those very interesting divides among friends of mine who thought I was crazy for data modelling and others who then began creating their own versions of data modelling. The Smithsonian had purchased a very structured methodology from a company. We applied a very structured information architecture methodology that was developed for the oil industry to museums. Rather than invent the data modelling idea, we actually had a structured methodology and guidelines. Later CIDOC formed a data modelling working group with a group of people who worked to flesh out the ideas and tables between 1987 to 1994. And in 1994 the working group declared the relational model done. CIDOC proposed the data model to the I[n]ternational S[tandards] O[rganization]. Then in '96...well, in 1994 I met a gentleman who again changed my concepts of data structures and information, Dr. Martin Doerr. Martin worked for a university research institute on Crete named "FORTH" (Fo[undation for] R[esearch and] T[echnology] - H[ellas]) .and Martin is an astrophysicist and a supremely organized German thinker. Martin said, "Well, that's a good relational model, but have you looked at object-oriented databases and how object-oriented systems might support museum information? This would be useful on the Semantic Web." The group started by Martin is still data modelling away today as CIDOC conceptual reference model. With funding and support from the European Union. There is a whole group of people around the world who are doing amazing work in developing the object-oriented data model for museums. And they also do the impossible—they bridge to libraries and other disciplines. The inclusion of European libraries and the International Federation of Libraries Association is very important.

In the United States, librarians often say to me, “Why don’t you just use MARC [MACHine-Readable Cataloging] standards which are a set of formats for the description of items catalogued by libraries, such as books. MARC is a standard. You don’t have any standards.” The response is, “Well, museums use an ISO standard.” The work of the CIDOC Conceptual Reference Model is an ISO standard—[“Since 9/12/2006 it is official standard ISO 21127:2006²⁹⁶.”] And we have data modelling and we actually understand what we’re doing. But that’s another story.

SH: Despite all the different data modelling scenarios, the documentation in the records is the same.

JS: The documentation reflects the disciplines—for example archaeological records are different in some ways than fine arts records. And the documentation also reflects the museum practices and technical capacities. Because...the data model was not intended to change the records, but to express the data in powerful ways that enable more functionality and enable systems to map together. That’s why you see Europeana²⁹⁷ coming out of Europe right now with the power to bring data together to feed it.

SH: But can they accomplish that if there is not enough data to feed semantic queries?

JS: Europeana has a significant amount of data that is can be structured to a model that can be used for semantic queries.

SH: I’m sure they do, but what I’m saying is that the data that is collected by all the museums who participate in Europeana follows a basic model of artist, title, date, accession number, etc....

JS: Functionality is key to collection management systems. You may think that the data is the same in practice—as exemplified for example by the TMS system. It is the same because the systems that are purchased by museums are collections management systems. In 1997 Howard Besser drew an important distinction in his talk at the Museums and the Web conference, between Collections Management systems and websites, and how these are two very different realms of information. He spoke about how there is a “do not cross” line between them. And to a large extent that holds true for so many museums. It holds true here [at the Smithsonian National Museums of the American Indian]. The Collection Information System is managed by curators, registrars, collection managers, conservators...to do the work of the

²⁹⁶ <http://www.cidoc-crm.org/>

²⁹⁷ <http://www.europeana.eu/portal/en>

museum. It's not the public information side. And what we're doing now is taking a level of data out of the Collections Information System and pushing it out onto the Web as information about objects in our collections. The contextual side of what is being done in exhibits, publications and websites are pieces of contextual information that rarely ever relate back to the data about the objects themselves, and the object data doesn't link to publications or web exhibits. Our exhibit websites are not interlinked with our Collections Information System, but one day soon things will be linked. It was MIT scientist, Marvin Minsky who predicted in a talk at the Getty Art History Information Program, "We will look back to the days when the books did not talk to each other as evidence of modernization and changing times."

SH: And frequently if they do wind up on the Web or in a digital public venue, it's not necessarily in relationship to the object of records or to the collection itself.

JS: Yes, but in the future it will be related and probably in more ways that we can imagine. At NMAI, we are at the beginning and we are beginners. In our collections management system, we've just digitized all the conservation images and information.

SH: To confirm, you're speaking only for NMAI?

JS: Yes.

SH: That's not across the whole Smithsonian, is it?

JS: No. Every [Smithsonian] museum has its own flavour of digitization. NMAI has its own flavour. Our public flavour is like yucky cough syrup—it's challenging and a little raw, but our internal flavour is becoming strawberry rhubarb pie.

SH: I love it.

JS: So the internal system has been developed by someone with a vision, Ann McMullen, who's our chief curator. And she has taken that system and made enhanced it to include archival references supporting provenance and acquisition. In addition we are adding the conservation imagery and the condition reports and we have a module for that. So, via the conservation imagery, you can actually see the interior of a jacket and how the seams were sewn and all of that. Let's go back to the idea that in the '70s of the importance of inventories. But the inventories of the 1970's are challenging if not impossible. They are inventions of lawyers. In 1976, there was a lawsuit brought by the Attorney General for the State of New York against the Museum of the American Indian (MAI). In a response to mismanagement of collections, an inventory was completed, probably between 1976 to about 1980. The inventory was at the item level to indicate that the Museum of the American

Indian had one of these two shoes, or three arrowheads and these are located in ZZZ, but the inventory was a one time event and it did not keep up to date with the movement of the objects. So we have the 1976 inventory. Then the Smithsonian inventoried the MAI collections again in preparation for the move of collections to what will be the National Museum of the American Indian on the National Mall in 1989 to 1991, and then again the collections were inventoried as they were moved and received at the NMAI's Cultural Resources Center, so there are three inventories of the original collection. After these inventories occurred, NMAI's computer systems supported object tracking via barcodes so that as an object is moved, it is tracked as to where it was moved from and where it is moved to, the date and time of the move, and the person responsible for the move. In a sense, you could consider object tracking systems as being different from object inventories. And, in case you are wondering, our Collections Management Policy requires the museum to generate a random selection of 5,000 items a year and inventory these to insure they are in the correct location. During the move of the collection, NMAI digitized all appropriate objects. Staff did not digitize sensitive objects. We continue to digitize objects as they are received and to reimage objects selected for exhibit or on requests as the original images taken during the move process are not always the best.

SH: Pardon me, maybe it's a separate and lengthier discussion, but at that time, what did it mean to "digitise"?

JS: Oh, that's a good question. Did you just read the piece on digitisation in, oh which was it? A blog I think. I'll forward it to you. I just read it last night. It was about the use of digitise as a verb instead of as an adjective or adverb. "To digitise" something is now a verb, whereas digital is an adjective.

SH: I'd be very interested. I'm working on a glossary for my dissertation and digitization was in their of course.

JS: Here it is: "What We Talk About When We Talk About Digital."²⁹⁸ I'm sending it to you now.

SH: Great. Thank you.

JS: So, it's a very weird word [digital]. We certainly don't talk about "analogue" that way.

SH: Plus analogy, analogise mean something completely different.

²⁹⁸ Voir l'article à : <https://exhibitdev.wordpress.com/2015/04/10/what-we-talk-about-when-we-talk-about-digital/>.

JS: Right. To go off on a tangent, so CHIN, proved that it could support images attached to records back in about 1984. It did this by using, with permission, the Smithsonian's National Air and Space Museum's (NASM) analogue video disc of the aircraft in its archives, and merged these with the electronic records of their collection, of which NASM also provided an electronic set. This was used as a prototype to show that you could link an image to a record, which Air and Space hadn't really thought about. NASM was not a client of CHIN, but a partner in this experimental research project. This was really because of Peter Homulos's leadership; he was visionary. He was willing to risk and try new things. So we would always be doing too many projects that would overextend us. CHIN took risks to launch new ideas. And from my point of view, an operational point of view, Peter would launch too many ideas. Like the idea about attaching images to records. It was, however, very useful as a learning experience, because you began to see what could work, what couldn't work.. You're going to lose the sound in here. We'll go up to my office.

[Conversation paused –voice recorder off]

[N.B. La conversation a continué sans enregistrement. Le texte qui suit est un résumé bref des notes de la fin de notre réunion.]

Jane and I spoke about David Bearman and his C-REF and C-MAS reference models for the Smithsonian. From 1981-1985 Bearman's research concentrated on the relationship between research (which was cumulative and long form) and collections management (which focused on brevity and efficiency). The latter was strictly functional the former was not.

Shortly thereafter there was an effort to convert sets of the Smithsonian's SELGEM records to Bearman's model. [SELGEM was an information or records management system developed at the Smithsonian Institution around 1970. Its acronym derives from: SELf Generating Master, so named because no programming was required to create a new data file or application.] The first set selected was the Fishes collection. Bearman started CIMI in 1995, with John Perkins as Director. They worked to extend the Library of Congress's z39:50 standard to support museum information in catalogues, wall text, images, etc. taking the researcher further in new directions.

During the 1990's CIMI tested the utility of using the S[tandard] G[eneralized] M[arkup] L[anguage], to mark up museum publications. This created interesting compound documents that attempted to bridge publications and collections management information.

Jane and I also discussed the history of the Getty Museum Prototype Project, during which she started working with Lenore Sarasan. The project sought to find a common core of data among multiple art museum datasets.

We rounded out the conversation discussing many articles and then on a more philosophical note. Delivery, appreciation and infrastructure (Resource Portals); readjusting mindsets; how inventory is not art history; meaning-making as artisanship; and the continuation of semantic work. Jane and I ended the conversation with her final thought on the subjects, "Data condensation may be part of the next generation of data use for museums."

APPENDICE L

PAGES EXEMPLAIRES TIRÉES DU *COLLECTIONS DATABASE ENTRY*
MANUAL DE LA NATIONAL GALLERY OF CANADA, 1986

PREFACE

i

THE MANUAL.

Its Background and Purpose. This manual was designed in 1983 by the National Gallery of Canada's Documentation Standards Committee, based on proposals drawn up by the Data Base Manager. It is intended as a guide to the entry of data documenting the Gallery's collections into its own computerized data base, which utilizes the PARIS system (Pictorial and Artifact Retrieval and Information System) administered by CHIN (Canadian Heritage Information Network) under the National Museums of Canada.

The purpose of this manual is first to standardize the form and content of collections data to be input into the computer system, to coincide both with general principles of efficient computer retrieval and with specific features of PARIS, and second, to make the future documentation of collections in the Gallery's various departments as consistent as the varying nature of those collections permits.

The Data Base. A record or document for an object in the collections is made up of categories of information called "data fields". From more than 600 data fields currently available in the PARIS Human History Data Base, the National Gallery has selected over 150 in which to input data to meet its needs for two primary kinds of information on its collections: first, the scholarly identification of the object and its art-historical context; and second, the daily physical management of all holdings, in terms of location, movement, condition, and audit. The "scholarly" information will meet the needs not only of the National Gallery but also those of information exchange among art museums and with researchers, while the "collections management" information will be primarily of internal interest.

The natural language system of PARIS makes it easy to use with a limited amount of training. No special numerical codes are required to put data into the computer, and no translation is required for the user to understand the computer's response to questions. For purposes of efficient retrieval, data which you may be accustomed to consider as one unit - dimensions or medium and support, for example - is fragmented into several data fields, and some data (especially dates) must appear in a form that at first may seem difficult to read, but that soon becomes familiar. New paper acquisition/cataloguing forms that correspond to the data base fields have been introduced to aid staff in adjusting to the new procedures that computer documentation implies - a reduced-size copy of this multi-page form follows this Preface.

The manual contains a field-entry form for each of the data fields that the National Gallery has currently opted to use. The fields are arranged in a rational order under major groupings such as ARTIST DATA, OBJECT DATA, ACQUISITION DATA, HISTORY DATA, etc. The field-entry form gives specifications for each data field, including the following:

- the field name and the mnemonic (abbreviation) that is used for it;
- the indexing features pertinent to the field;
- instructions as to the type of data that should be entered in the field;

and notes on the forms the data to be entered will normally take (no attempt has been made to anticipate every possible variation), together with specific examples of those forms generally drawn from our own collections.

Indexing. A few words are necessary about indexing. The computer keeps an index to our data, which like the index at the back of a book speeds access to specific information in the larger body of the book - here, the data base. We find different kinds of indexing in different data fields that derive both from the nature of the data to be entered in that field and from the anticipated approach to searching and retrieval on that data. It is important to understand the data and index types and options and their impact on both the form of the data and the procedures for retrieval.

The note "data type" denotes the character of the data in the field. "Alpha-numeric string" (S) means that any string of characters - whether alphabetic, numeric, or any combination thereof - will be indexed, and can be searched. "Real number" (R) means that the field is indexed to accept numerical data to two decimal places (though further decimals may be entered un-indexed). "Integer" (I) means that only whole numbers will be indexed.

The note "index type", on the other hand, determines how the data will be accessed. "Full-field" indexing means that any data entered in the field will be indexed as a single term, alphabetically under the first letter in the field. "Free text" indexing means that each word in the field (aside from insignificant terms such as prepositions, articles, and pronouns) will be taken as a separate term and indexed alphabetically. "Phrase" indexing means that groups of words within a field can be isolated using a special "break character" (the semicolon) and indexed as a single term - this permits multiple phrases or sub-fields within a single field to be indexed separately at the discretion of the user, while maintaining the relationship with other terms in the same field. "No index" means that the data is not information on which a search is likely to be based, and which is therefore not indexed.

The present manual provides the user with field definitions and facilitates the consistency in terminology and syntax that is essential to the complete and efficient retrieval of computerized data on our collections.

Status. The current manual includes more than the number of fields required for the purpose of creating basic computer records for all the objects in the collections, which is the first stage of the project. Changes will have to be made to the National Gallery's data base in future - for example, the completion of relevant fields to enable bilingual access to the data base, the introduction of new fields to accommodate further types of information as resources permit, or the changing of index type or entry form in an existing field to accommodate unforeseen characteristics of the data. These changes will be made as required and new pages for the manual will be issued to keep the manual fully up to date. Any remarks or suggestions from system users may be submitted in writing to the Data Base Manager.

DATA FIELDS - OBJECT

Accession number - AN
Category - CTGY
Sub-category - SCAT
Catégorie - LU3
Object name - OB
Object type - OT
Nom de l'objet - OBA
Type de l'objet - LU2
Quantity - QTY
Original title - TIO
Title - TI
Title variation - TIV
Title translation - TITR
Begin production date 1 - BPD1
Begin production date 2 - BPD2
End production date 1 - EPD1
End production date 2 - EPD2
Date remarks - DREM
Object state - OPS
Edition number - ED
Stylistic association - STY
Origin city - ORMU
Origin province - ORPR
Origin country - ORCRY
Series/volume title - SVTI
Series/volume number - SVN
Series/volume author - SVA
Series/volume publisher - SVPUB
Series/volume publication place - SVCTY
Series/volume date - SVD

APPENDICE M

LISTE DES DOSSIERS D'ŒUVRES CONSULTÉS À LA *NATIONAL GALLERY* OF ART ET DESCRIPTION DE LEURS CONTENU

General contents of all Green Files (begun in the 1970s) includes sections for:

- Summary of Object Information
- Official Changes in Attribution, Title, Date, Spelling of Artist's Name or Title, etc.
- References
- Exhibitions
- Provenance
- Notes from the Dealer, Donor or Curator
- Office Notes
- Opinions by Visiting Scholars
- Correspondence
- Conservation Notes
- Other Info
- Related Works
- Photo file

1937.1.36 (old no. 36)- Polidoro Lanzani (Accessioned 1936),

- Artist: Polidoro Lanzani
- Artist dates: 1515 - 1565
- Title: Madonna and Child and the Infant Saint Joseph in a Landscape
- Date made: 1540/1550
- Medium and support: Oil on canvas
- Dimensions: 27.7 x 58 cm
- Acquisition credit: Andrew W. Mellon Collection
- Inventory number: 1937.1.36

Dossier contents:

- Accession Card
- Original Registration from Finley Ledger (Figure 6.1)
- Correspondence
- Attribution change (once Titian) and documentation
- Photocopies of catalogue entries
- Regular Location Card
- Loan history

Early NGA records
Conservator's examination report

1960.6.27 - Moroni

Artist: Moroni, Giovanni Battista
 Artist dates: c. 1525 - 1578
 Title: *Gian Federico Madruzzo*
 Date made: c. 1560
 Medium and support: Oil on canvas
 Dimensions: 201.9 x 116.8 cm
 Acquisition credit: Timken Collection
 Inventory number: 1960.6.27
 Contents of file:
 Catalogue entries (photocopies)
 Coversheet
 Attribution Change Form
 Exhibition Catalogue (photocopies)
 Knoedler record
 Correspondence
 Conservation examination report date 15 April, 1987

1980.11.1 – Copley (Accessioned 1980)

Artist: John Singleton Copley
 Artist dates: 1738 - 1815
 Title: *Elizabeth Gray Otis (Mrs. Samuel Alleyne Otis)*
 Date made: c. 1764
 Medium and support: Oil on canvas
 Dimensions: 78.7 x 69.2 cm
 Accession Number: 1980.11.1
 Acquisition credit: Gift of the Honorable and Mrs. Robert H. Thayer

File contents:
 Form NGA-35
 Coversheet
 Memorandum "To Correct Inconsistencies in Titling Female Portraiture..."
 Systematic Catalogue Entry with Technical Notes (photocopy)
 Exhibition and Publication History (photocopies)
 Note on Original Bill of Sale
 Accession Card
 Donation Record

Deed of Gift
 Memorandum of Accession
 Correspondence
 Conservation Examination Report, date 2 February 1989

2000.3.1 – Domenichino (Accessioned 2000)

Artist: Domenichino
 Artist Dates: 1581 - 1641
 Title: *The Rebuke of Adam and Eve*
 Date made: 1626
 Medium and Support: oil on canvas
 Dimensions: 121.9 x 172.1 cm
 Accession Number: 2000.3.1
 Acquisition credit: Patrons' Permanent Fund

File contents:

Systematic Catalogue Entry (photocopy)
 Provenance
 Coversheet
 Advice on Delivery of Artwork to Registrar form

2015.2.1 – Jackson (Accessioned 2015)

Artist: Oliver Lee Jackson
 Artist Dates: born 1935
 Title: Untitled (5.21.95)
 Date made: 1995
 Medium and Support: oil-based pigments and oil-pastel on linen
 Dimensions: 121.9 x 172.1 cm
 Accession Number: 2015.2.1
 Acquisition credit: Gift of Wanda Malone Harrison & Paul Carter Harrison

Collection

File contents:

New File
 Electronic correspondence related to purchase
 Minutes of Board of Trustees Meeting (excerpts)
 Art Advice form
 Image (computer printout)

APPENDICE N

TRANSCRIPTION DE L'ENTREVUE AVEC ANNE HALPERN,
*MUSEUM SPECIALIST, DEPARTMENT OF CURATORIAL RECORDS, NATIONAL
GALLERY OF ART*

Date : le 16 avril 2015

Lieu : National Gallery of Art, Washington D.C.

Intervieweuse: Sheila Hoffman (désormais « SH »)

Interviewée: Anne Halpern (désormais « AH »)

SH: For the record this is an interview with Anne Halpern H-A-L-P-E-R-N on April 16th 2015 at the National Gallery of Art in Washington D.C. Anne, what is your current title?

AH: Actually that is a good question because I really don't have an official title. My bureaucratic title is Museum Specialist, but within the Gallery, they've never really given me a title since I've moved over. Nancy Yeide is Head of the Department of Curatorial Records. They sort of call me an "Associate", so I really don't have a title. Sorry to disappoint.

SH: Not at all. We may not get to it if I follow the flow of this interview exactly, but could you describe the difference between the Division of Curatorial Records and the Registrar's Office in this museum?

AH: In this Museum?

SH: Yes, and maybe, if you want, give some of the history.

AH: As far as I know, the current Department of Curatorial Records grew out of what started out as the Chief Curator's files when the gallery was a very tiny institution, one building, the West Building. Very small curatorial staff. We had a Chief Curator and a handful of other curators. And what became the files that are now under our responsibility were the Chief Curator's files on the objects in the collection. And we

have the paintings, sculptures, and the decorative arts. No files on the works on paper in the collection.

SH: Because as I understand it that the design catalogue, the Index of American Design? Is that where the Department of Graphic Works started?

AH: No the Index is one collection within the entire Department of Graphic Arts. It's about 17,000 objects, but the graphics collection as a whole is probably over 100,000. I think the Chief Curator, I honestly don't know how that Division developed, but that's what we've always had. I think the Graphics Department has just always kept, kind of, its own records.

SH: I'm sorry, you said, Paintings, sculptures and...?

AH: Decorative Arts. So those are the three categories of objects that we have the records for. And they were...I think the Department was really formalised as a department in the mid 1980s. When Suzannah [Fabing] arrived. She can probably tell you a little more. What was the other part of your question?

SH: The difference between the Division ...

AH: and Registrar's...so...Here at the Gallery, the Registrar has always had a card file on the collections, and I could talk to you until I'm blue in the face about the card files, because I'm probably the only one who really knows what we had and the history of them. So, the Registrar was always in charge of the basic documentation of the individual objects and their location, because we didn't have a single card for each object. We had an Accession Card, and two other cards. One a Location Card and one an Artist Card. And it was basically, I always describe it as an early computerised system. The artist card always stayed in the same place in the drawer and the location card moved.

SH: With the work?

AH: The Location card moved within a drawer depending on the location of the object.

SH: I see. So you could look up a certain location.

AH: So we would always know. Ever since I stepped foot in this institution, I've been impressed about the location records that have been kept on the whereabouts of the works of art. And it was originally done with a card system, and then subsequently with a computerised database.

SH: Location card...is that what was called the "Adresso-card"?

AH: Adresso-graph Card? No. Completely different animal. The Adresso-graph Cards were actually maintained by one of the curators, the French Painting Curator for many years, and... I don't know how to describe the Adresso-graph Card as opposed to the Accession Card, but I think the Adresso-graph Cards were distributed...that again was probably sort of an early, kind of an early computerised system. I think the Adresso-graph Cards were printed for quite a number of offices around the Gallery, and so, that was a way to house, within each department, a snapshot of the collection. And as I said, they were maintained by one of the curatorial staff, not the registrars. The Registrars maintained the Accession Cards and their card system.

SH: So this was for knowing where something was?

AH: The Adresso-graph Cards? No, no. They had nothing to do with location. As I said, I think they were a snapshot for the departments as to what was in the collection. I really don't know. I've never really talked to anyone who worked with the Adresso-graph cards. And so, I'm making assumptions.

SH: I found it referenced in a couple places.

AH: Yes, you will certainly see references and worksheets that the curator who had responsibility for keeping them up to date would send around. There were worksheets. And the other difference in the Registrar's Office here, and I know in some institutions this is not the case and it is the Registrar's Office that has the object files, that was never the case in this institution. The Registrar's Office had an Accession Card and the Artist and Location Card, but they never had object files, per se... individual object files. They would have files related to bringing a gift in. You know Donor files and that type of thing. But the Object Files were always the Chief Curator's files and were then the Department of Curatorial Records. So that was the difference.

SH: That's been your experience at other Museums?

AH: No. Other Museums that I've been in, or that I've heard about, the Registrar's Office has control of the Object Files. The Met, each Curatorial Department has its own files. Here actually I should tell you, I probably haven't, there is great disparity between the various curatorial departments. Our department has an individual file for every painting, sculpture and decorative art. But some of the Curatorial Departments have no individual object files whatsoever. Some of them do. Some of them maintain

them much more elaborately than other departments. So there is a big huge range in this institution. We are not the only object files, which we haven't talked about.

SH: In your estimation, there would be object files with Division of Curatorial Records? Here at the NGA they wouldn't also have them in the Curatorial Department because you were part of the Curatorial Department? Is that correct?

AH: No they actually do. That's what I was saying. Some Departments, for instance, our American and British Paintings and our Sculpture Department have no individual object files. But every other Curatorial Department, the French Paintings Department, Northern Baroque...all the rest of the departments do also have individual object files, that mirror/duplicate our files in greater to lesser extent. It's a very complicated picture. A source of some controversy for Nancy [Yeide] and me.

SH: We spoke about conservation files...

AH: That's completely different.

SH: There would be one (file) for each...

AH: That's Conservation.

SH: Department of Visual Services, would there be files on each piece photographed?

AH: photographed. Yeah. Images. Yep.

SH: Legal Files?

AH: Legal Files are by donor

SH: and not necessarily related to the object?

AH: oh, yeah, it's all about the...there are individual purchase files for each purchase. So those are the purchase of an individual object of group of objects. Everything else is by donor of objects. So it's all the legal documentation for a gift.

SH: But I noticed that here the Treasurer is responsible for the Inventory as well.

AH: Yes.

SH: But that doesn't necessarily fall under judicial---that's administrative?

AH: The Treasurer is one of our Executive Officers. So he is on par with our Secretary-General Counsel, and with our Deputy Director.

SH: Library—would the Library have...the Library wouldn't necessarily have files on artists? They would have cards with...subject cards that would relate to an artist, I would assume.

AH: They don't have an active card file anymore. They don't have an *active* card file anymore

SH: So, it's all online?

AH: an online catalogue of their holdings. Vertical Files has files for artists and institutions. The image collections in the library have ...well there used to be a Slide Library. That's now all sort of going digital. There's the Photo Archives. Their collections are housed in a variety of different ways. Some by artist. Some by subject matter.

SH: But they wouldn't necessarily have a file dedicated to a certain work of art or a certain artist?

AH: Artist? Yes. Definitely artist. I mean there are boxes of files of photographs of works by a particular artist. So yes, but not an individual object.

SH: And those photographs would be redundant for something else here. So Photographs that they had gotten from Visual Services?

AH: Yes. I mean certainly there are images of works in our collection in Photo Archives. But, they're not individual. They're in the Artist Files.

SH: CASVA-their files...would they also hold files on particular works of art, or would it be more...?

AH: I have not a clue.

SH: I really have to talk to Helen

AH: I think there files would be all on the Fellows that have come over the years.

SH: and their particular projects?

AH: Yes

SH: While we're on them...If I asked you how, at the National Gallery of Art, art is documented, how would you reply? Because that is a very complicated, and I think probably very organic thing that emerged for various needs over the years. But boiling it down to documentation...

AH: What happens now, once an object...

SH: Let's say the Board of Trustees...and I've looked at the procedures, so I'm not so much looking at that, but you have a new work of art. It's in the collection.

AH: So it has been accepted?

SH: It has been accepted. How do you *document* it?

AH: OK, well. Step back a little bit just because the object has to get here before the Board approves it as an acquisition.

SH: They always physically approve objects in person?

AH: Yes. So it has to have arrived...with very few exceptions. So when... and this is now-a-days with the computer system...a record is created for the object in TMS. It's obviously doesn't have an Accession Number, but it's given a TMS number, because it has come as a possible acquisition. So, it's tracked, while it's here, in its possible acquisition state. So if it's approved by the Board as an Acquisition, then the Registrar's Office, who has created the initial record in TMS, then assigns an accession number and accessions it in TMS. Therefore the object now has a National gallery Accession Number assigned to it in TMS

SH: And when it's received—let's say it's assumed that this work is up for approval. Most people understand that it's going to be approved. When the Registrar receives it, there is certainly documentation that needs to be made for receiving the object for legal reasons and financial reasons. When they create the object record in TMS. What are they looking at specifically?

AH: They are actually copying from the Art Acquisition Advice Form. Because that is the piece of paper that gets approved by the Deputy Director for the curator to bring something in as a possible acquisition. So the Registrar's working from that document and recording an artist, a title, usually a size, an owner, classification—whether it's a painting, a sculpture, or a decorative art and which curatorial department is associated with it...which curatorial department it will be in if it's acquired...all that is on the art acquisition Advice Form. It is prepared by the curatorial office that's bringing the object in.

SH: It looks like, over the files that I looked at, I wrote down the date [Art Acquisition Form] was updated...1998?

AH: Yes, we updated it over time. I think that document or something similar to it was created and started to be used in the 1970s. I think I have a note in one of my files. I can look at that for you. And then it did slowly, over time, develop to what you see today. It used to actually be a carbon pack of five copies.

SH: I saw that...of different colours.

AH: Yes, That's when I was in the Registrar's Office, we were using. And then slowly it became the electronic beast that it is today, so that it's on our Gallery's intranet, so anybody just downloads it.

SH: You don't actually need to send the physical copy necessarily.

AH: Right.

SH: I interrupted you. The Registrar's record assigns the Accession number

AH: Yes. So the Board has acted. So the Registrar's Office accessions the object in TMS. And then actually does send a hard copy of the accession notice printed out of TMS with a copy of the art Acquisition Advice Form to both the curators, but most importantly to the General Counsel's Office, but also, depending on what the object is, to the cataloguers. The works on paper documentation goes to the cataloguers in the appropriate graphics arts department....either photographs, modern prints and drawings, or old master Prints. There are probably half a dozen cataloguers or more in those departments. And the ones for the Paintings, the Sculptures and the Decorative Arts come to us, and to me, in particular. So, when we get that piece of paper, us cataloguers then, go into the TMS record and begin...we talk about cataloguing. So, then I'll talk about what I do for our objects—the Paintings, the Sculptures, and the Decorative Arts, and that is to then consult with the appropriate curator, whomever is curator / whichever department's object it is. They, the various curatorial departments, have usually begun a file of some sort of documentation for this possible acquisition, which is now ours. And, I confirm with the curator the artist. If there is any question about the artist, the title, and the date, that I see in the paperwork that comes to me. Or that I see in the paperwork they share with me, we resolve it. And, again, from documentation that they've already gathered, or some research work that I do, based on what they've started with, I will add Provenance, add Exhibition History, add some references. I will do some various indexing that we do for our records, in addition to a descriptive line, the materials of an object...We do

some indexing, a system that we developed. SO I do all the...I record the inscriptions, make sure that dimensions are recorded precisely.

SH: Textual description of inscriptions, and photographic, or?

AH: Just textual, within the TMS records. So I basically do as much as I can.

SH: So, "What do we know about this object?"

AH: Yes. I don't do a full out record of the entire bibliography for the object, unless it is a very short one. But I do as much as I can with what we've initially gathered in terms of information for the object. OR I will do a little bit of research on top of what the Curators have done. And then, once I'm happy with the record, I validate it... in TMS. And what that does for us, is it makes certain fields of information available on our website.

SH: Because you're TMS, the online Module?

AH: Actually no. It's our own thing. We don't use TMS's. But we do have a field in TMS that is the signal for our in-house programming to feed our website. And, in addition to the TMS component of the record, for the new acquisition, I pull an empty green folder out of our closet and I create a file, a physical file.

SH: And you thought that the Green Folder System was started in the 70s?

AH: Yes. The Chief Curator's files were manila folders, and they kind of moved them to these more substantial green folders.

SH: Right. With the tabs and fields and whatnot...

AH: Yes.

SH: So within the Green Folders, I noticed that there were frequently—where there could be—photocopies of text that had appeared, say, in a catalogue written on the artist, but specifically that spoke about or illustrated the works of art that the file was on.

AH: Our files are totally object focused.

SH: So there is nothing from, rather if it's not related specifically to that particular pieces, they are not going to put [in the file] information on the artist just generally.

AH: Generally no. If it's a new artist to the collection, I might put in something from the Dictionary of Art, but basically, no. We tell people, "don't come to our files to look for information about the artists."

SH: And where do people usually go?

AH: Library.

SH: So those type of files—there were photographs, some of these photocopies; those don't generally get added to TMS? I'm thinking about our earlier conversation about PDFs not necessarily being added, or photographic assets.

AH: It's only images in TMS. If TMS is capable of holding PDFs, or any kind of word documents, we're not using that capability right now.

SH: Within an artist's file...

AH: An object's file...

SH: Excuse me, object's file...I'm thinking of the computerised file, and sometimes within the green file there are bills of sale, or details from the dealer, or records of it being part of a larger collection, various things like that. Some of them, many of them were photocopies; some were the original documents or mimeographs of the original documents. Has there been any effort to, I suppose we should say "digitise", some of those old documents and put them somewhere, if not related to TMS, or the object record in TMS?

AH: No.

SH: So they exist essentially within that object record as either a copy or hard copy.

AH: Right. Either it is the original document or a hard copy of it. Sometimes I have been sent copies of documents electronically. I mean in this day and age...but I still print everything out.

SH: You still print them and put copies in the Green File?

AH: Yes.

SH: I think that's a really common practice.

AH: We're hoping at some point to make use of whatever capability TMS might develop. I mean I think they have something now. But if they develop an even more, I don't know, all-encompassing ability to attach PDFs or whatever to an object record, yes, I think we'd hope to use that and would want to use that. At the moment it's not happening. So, even though we might receive something electronically, for contemporary artists, we sometimes get electronic documents, like elaborate installation instructions. But again, I print them out and put them in the file.

SH: And then that digitised file, where would it live.

AH: At the moment they live on the hard drive of the Curatorial Assistant in the modern art department and they live on my hard drive.

SH: I imagine there is a centralised server, so if someone were allowed access to, say those installation directions, they could just find it?

AH: Yes. We're all connected to the Gallery's server in some way shape or form. So we each have our own little spot on the server.

SH: As an extension, and this is really about personal opinion on this, let's say there were an easy system, and let's say there were the staff and the finances to do it. So that all of this was digitised in a format that could be accessible on the computer, how comfortable do you think, I want to say the NGA, but maybe it differs by department, would people be at having people access that online? At this point I'm not really interested in online access, I'm interested in what's "there" that could potentially be accessed in the future.

AH: Well, the files in our department and there are object files, for instance, for our drawings in the graphic arts department, those are open to the public. So, be they in digital form or not, because they are open to researchers, we'd probably be fine with it.

SH: Personally, do you think that is something to strive for or is it a glut of information? Or is it something that might actually promote and encourage new forms of research?

AH: Good question. Well it certainly makes it easier to research. In my own research, the more archival material is digitised and made available online, I don't have to travel. Although, just in very practical terms, sometimes the online digitization is very tedious to use. Therefore Microfilm, for example is much easier. It depends. Sometimes it's just quicker to go through a Microfilm reel than to wait for digital pages to load. And some digital projects are more successful than others. I've been

working with one particular group of records that were originally microfilmed and up until now have only been available on microfilm. They've not all been digitised and when I initially looked at the first digital pages, they took for ever to load and I thought, "Let's hope they keep the microfilm available." But I've looked recently and the loading was quicker. It's still more tedious to me than the microfilm.

SH: The cataloguers—cataloguing is a word that is used in a variety of different ways. I think I understand what you are saying, but to verify. Are they data entry, or are they researchers too?

AH: We're both. And that would hold for the cataloguers in the Graphics Division as well.

SH: So then, who has access to changing files?

AH: There is a security level. The cataloguers can do a lot of things but they don't have complete powers. There are other folks, like the Curatorial Staff, they can just look at things. They can't change things. Only Database managers can make changes. Like I can't delete a constituent record. I have to let the Database managers know to delete it. So, there are certainly different levels of security here at the gallery.

SH: I think I read that every object that comes in, that is accessioned, is photographed. Is that correct?

AH: I think so, ultimately.

SH: Do you know about that process of photography or is that maybe a question for Barbara [Bernard]

AH: That's a question for Barbara.

SH: For example, the Johnson Museum at Cornell, every object that comes into the collection, they photograph it digitally from 18 different points of perspective. So effectively every 20° in a 360° field, even for traditionally 2D objects.

AH: Wow. I wish we had that. I think our sculptures get the works. We're doing a lot more of photography of the reverse of paintings because of the interest in labelling, old labels, marks on canvasses, things like that. But, we're lucky to get...

SH: And who is responsible for that?

AH: Visual Services. And sometimes the Conservators obviously will take shots in the lab and the art handlers can take shots of labels for me.

SH: And those files would go to whoever needs them, whether it is Visual Services, or the Registrar's...they would keep them for their own purposes?

AH: Right.

SH: That was my next question, Conservation. I think I also read that, at least every painting, maybe it's every object would be reviewed by a conservator prior to acquisition. My understanding was that there was an initial review to make sure that it's a piece that's in essentially stable condition.

AH: I think so. I don't know if we actually have rules for that, but that would be a question for the conservators. I now that they are called in for a lot of things but maybe not necessarily every single picture. Certainly it would be looked at once it's here. But I don't know.

SH: Every work, rather every file that I looked at had a conservation report, a thorough one.

AH: Every file, those thorough reports have stemmed from our systematic catalogue project, for paintings.

SH: Do the cataloguers that you mentioned also work on the systematic cataloguing, or is that primarily a Curatorial function?

AH: Nancy [Yeide] and I are the two cataloguers for Paintings, Sculpture and Decorative Arts. There are more cataloguers for Graphic Arts, but the Systematic Catalogue is just dealing with the paintings, sculpture and decorative arts. Although we have published books about discrete groups of objects in the Graphics collections. It's sort of a completely different kettle of fish. The conservation exams related to the systematic catalogue project are almost exclusively paintings and sculpture. And for the decorative arts, we've published two volumes. So it's just those objects.

SH: I saw that, when the Systematic Catalogue appeared in the annual report, it was right around the same time that people were starting to think about automation or computerization of the...

AH: Yes, in the mid-80s

SH: ...the object record. And the Systematic Catalogue was being worked on by the same department. Eventually the Division of Curatorial Records, but they were very separate projects.

AH: Well, Susannah [Fabing] was brought in—she'll clarify this for you—to manage the Systematic Catalogue project with the Editors Office.

SH: It was intended to be a physical publication?

AH: Yes. We probably printed 18 or 19 books to date, and now we're going online. But Susannah came in as the manager of the Systematic Catalogue Project. She was head of Curatorial Record Department and then there was a rearrangement when the long-time registrar retired and Susannah became head of this Division that was Curatorial Records, the Registrar and the Loans Departments. And that lasted until the early 90s. The long time Registrar retired around the time I started, around '83 or '84. There was a registrar until like '91 or '92 and that's when Susannah was over this three part Division. Then when Sally Freitag became Chief Registrar, and that's just a little bit before I moved to Curatorial Records and the Chief Registrar...basically there was a break and Curatorial Records, after Susannah left, broke off from the Loans and the Registrar's office. And the Chief Registrar became the person over the Registrar's Office and the Department of Loans. Curatorial Records, when Susannah left, she was not replaced and Curatorial Records devolved to be under a Senior Curator. The when he left, we've been reporting to the Deputy Director ever since. The Management of the Systematic Catalogue Project devolved to the Editor's Office.

SH: What I am trying to understand is that there is the [printed] catalogue, and the online—what eventually would be the online was...

AH: printed books.

SH: Now TMS, but earlier Leonardo. Then the Systematic Catalogue was also being created at the same time?

AH: The Systematic Catalogue Project began around the time that, in the mid 1980s, the Gallery was first starting to computerise its collection records. The very first system that we had, which was in place when I arrived here in 1982, had, I think, 6 or 7 fields of information. Artist, Title, Date...

SH: This was your computerised system. Collection Management System is what we would call it today, right?

AH: Right. So it was artist, title, date, credit line, and something or other. Basic. Basic. Basic. In addition to the Systematic Catalogue Project, Susannah was also over the gradual expansion of the computerised system to first incorporate more information about each object. And then ultimately, with Leonardo—and this was a custom-made system—

SH: Do you remember who made that?

AH: I think I still have my old information sheet. I'll find it for you.

SH: There were not many people creating such things at the time, so I was curious.

AH: It was an outside contractor—two people—who worked with us. And they used some software, obviously, to build it, but what I wanted to explain is that the system expanded from just the object records component to a component that dealt with insurance, loans, people components. So it slowly became a real collection management system, not just the computerised collection records. And then that was the legacy data or system that we then transitioned to TMS. And of course TMS has constituents, objects, loans, exhibitions, etc... Which all of our data was mapped to. Yes, they had to do a lot to get our contract.

SH: TMS was 2007?

AH: Yes, we migrated in 2007-2008. so Susannah, as I said, was really steering both of those projects, the Systematic Catalogue Project, which is the printed books, as well as the expansion and development of our automated collection management system. And that was all happening in the late 1980s-early 1990s.

SH: The Systematic Catalogues, I saw some photocopies from them in the green files.

AH: Yes there is a photocopy for each entry in the relevant object file...not 100%, but many.

SH: How much does the Systematic Catalogue mirror TMS?

AH: What Susannah was in favour of developing in the object part of our collection management system was to be able to record what we called "The Three Scholarly Fields" which was Provenance, Exhibition History and Bibliography. And so those three fields were part of the initial expansion of our object records. They went hand in glove with the research for the Systematic Catalogue. So an entry in book form, what you find from that entry in TMS will be what we call the Tombstone Information, plus Exhibition History, Provenance, Bibliography and for some of the published

catalogues, Technical Summaries. Those have been entered into TMS, but not by the cataloguers. But the cataloguers do enter the three Scholarly Fields.

SH: It's only this most recent one that's being published is exclusively online? Or initially online?

AH: The first catalogue that we did online was a revised and updated catalogue of our Dutch pictures. We printed a book in 1995, the Dutch paintings at that time. What went online a year ago are the same objects that were in the '95 catalogue plus about 30 new acquisitions. The next catalogue that will see the light of day, because of very special circumstances, is going to both printed and online. The circumstances won't happen again. Then, beyond that, and that's going to be the 13th -14th century Italian paintings, everything else will be exclusively online.

SH: Where do those live online?

AH: Under "Research/Online Editions" is what we call them.

SH: So someone is researching the collection, it's not necessarily in that same area online?

AH: No. Although, once again, the Tombstone and Exhibitions History, Provenance, Bibliography are identical in both places. Because the Online Edition is pulling from TMS. We're trying to use TMS to hold a lot of the components of the Online Edition.

SH: But it does not pull the narrative?

AH: No it does not pull the entry. That lives in a content management system.

SH: Which gets updated, I assume, periodically?

AH: Noooo (laughs). That's the sustainability issue. We were part of the Getty's O[nline] S[cholarly] C[atalogue] I[nitiative] project. Our Dutch catalogue was our project for that initiative, which just won a major award.

SH: I had understood from a colleague that during the Museum Prototype Project, that the sense was that the museums that were involved, were not maybe on the eager side of being involved. The idea being that people weren't ready to meet the demands of that particular project. That was my sense of it. Let's back track a little bit. I'd like to ask you some questions that are really for comparative purposes. As you saw my research takes place in the US, Canada, England and France and the National Galleries being targeted as examples. As much as I recognise that they can hardly be

exemplary because they are stand-outs. They are the only one of their kind by definition. In other places they get more funding because of it, or get more privileges because of it. That makes them stand out from other museums. And yet at the same time they have the ability to exemplify the standards in the field for that country. So, just for some of those comparisons, I wanted to ask you how many years have you been in Division of Curatorial Records?

AH: I started at the Gallery in the Registrar's Office in October of 1982. I moved to Curatorial Records in August 1991.

SH: Was 1982 your first experience in museums or had you been in museums before that?

AH: Prior to coming here I was at the Smithsonian's Renwick Gallery for four years, '78-'82, as a Museum Technician. Prior to that I was at the Smithsonian's National Museum of Natural History as a secretary to 4-5 curators in the Department of Entomology.

SH: And that was your first museum job?

AH: Yes. I did summer internships in Washington museums. Both of them were at the Museum whose name has changed a million times. It started out being the National Collection of Fine Arts. It's currently the Smithsonian American Art Museum. It was then NCFA. I did another summer internship with General Services Administration, Fine Arts Department, but they aren't technically a Museum.

SH: This helps me get an idea of what background people are coming from.

AH: I did a Master of Museums Studies degree at U of T.

SH: University of Toronto? Or Texas?

AH: Toronto. At the time one of seven Museum Studies Programs in all of North America. There are a few more now.

SH: Did they call it Museology there, or Museum Studies?

AH: When I got mine it was Museology. Now it's Museum Studies. It's now within their School of Library Science and Information. And they call it Museum Studies.

SH: Undergraduate?

AH: Earlham College, Indiana. History Major.

SH: What is your definition of "Documentation" in a general museum setting, of course?

AH: Well certainly the Tombstone information about an object. And then I would probably have to say, having worked now with our files and records, the records that we put together. Everywhere it's published, where it's exhibited, Provenance, Correspondence that builds around it over the course of its life, not just during ownership, by the Museum, but when it was in the hands of previous owners. Everything related to its history from the time it was made that one is able to find.

SH: You may answer this in the same way, but according to you, again in a general museum setting, what is object documentation and what is the purpose of object documentation?

AH: Record an object's history as much as possible. That's why I think my view is probably a little different from the curators and why I'm not a curator. I see it as the record of facts about the object as opposed to the interpretation of the work of art. Although, obviously the documentation included interpretation because you are looking at the way an object has been written about by people over the course of its existence. And anytime somebody writes about something, there usually is interpretation going on. In terms of, for instance, Exhibition History and Provenance, looking more at facts of an object. For example, an object had hung on this wall for this period of time. And it was owned by so-and-so for this period it hung in this particular house.

SH: Something that is un-debatable?

AH: Exactly. No interpretation usually required. Just facts. So that's my focus. That is what we try to put together in our files. The necessary foundation to build the interpretive story.

SH: The Collection Management Software, TMS, started in 2007, at the time, were you formally trained in its use?

AH: They [Gallery Systems] brought somebody down and gave the cataloguers some lessons.

SH: The only other Collection Management Software that the Museum has used was Leonardo, the one created for you?

AH: Yes, the very first system, I can't remember exactly, there was no FileMakerPro, but I don't know what that [LEONARDO] was built on. Susannah may know.

SH: What would you say its objective was?

AH: The very first one? Inventory. Because we weren't recording locations then [in the database]. It did not record locations. Locations were still maintained by the card system. So it was, from what I understand, it was purely inventory. Because we do an inventory of the collection every year.

SH: I saw that. How is that possible? It seems like it would have to be an ongoing process.

AH: We do it every year, 100% every year of Paintings, Sculpture, and Decorative Arts. 10% of the works on paper. Although, there was a 100% Works on paper [inventory] done before my time here; then I managed a 100% Works on Paper inventory in 1988 when I was in the Registrar's Office. There hasn't been one since to my knowledge. Then from '88, it was the 10% Rule. And usually within that 10%, the choice is made to do some discrete collection within the works on paper. The 100% Works on Paper Inventory, it took us ...Well, Painting, Sculpture and Dec Arts inventory, we're pretty good at it. We can do it in about 4 days. 10% Graphics gets done in about a week.

SH: Since this is a government collection, are they more interested in the value of what they have, or just knowing exactly where it is and being able to prove that we have it?

AH: Prove that we have it.

SH: Does CASVA as well generate information that becomes part of an object's documentation?

AH: Only if one of the CASVA Fellows happens to be working on a project that happens to include one of our objects. When I look at their topics, they're not even connected to our collections.

SH: Really?!

AH: Oh, yes.

SH: I thought they had to be really related to your fields here, if not your collection.

AH: I don't see them as related to our collection, if you look at the topics of study. Because our collection is very narrow, as you know. We can't be compared to the Met's collection at all. We're not an encyclopaedic collection. We are almost exclusively Western Art. We have a small collection of Chinese porcelains that we only have because of the Wideners and one other collection that we accepted, though I don't know why. From Medieval times to the present. Now that stretched a bit because of the Corcoran's collection. Now we are adding a handful of antiquities, but we don't collect in those fields.

SH: So CASVA is not generating information for documentation purposes. It is primarily seeking original research. It's the Curatorial Office, who, if they are doing exhibition or provenance research generates...

AH: Special Exhibitions [information] will be included [in our documentation files] if one of our objects generates new research.

SH: How does disseminating of documented information occur?

AH: I think of the internet these days.

SH: You don't use the TMS online module.

AH: No, our programmers have created something that pulls from TMS to generate what you see on the website. Our Website was launched back in 1997, long before we were on TMS. So, we basically had to develop a way to get the collection information onto the website.

SH: And did that happen early in the Website history?

AH: Oh, right away. We were one of the first, if not *the* first museums to have 100% of our collection on the website when we launched it. It might just been a tombstone information, but we had something out there.

SH: Impressive. We talked about generating information; does education generate some of their own research, whether it's for yours, etc?

AH: Yes, they do. They come and use our files a lot.

SH: But nothing from them is necessarily connected to your object records after they have completed research?

AH: Long ago the Gallery used to have hand out sheets in the gallery and you see them in our files to this day. They are little essays about a particular object. So, yes, they would produce material for the files. Brochures, different educational projects, so that kind of material finds its way into the files.

SH: And that material is usually directed toward the general public or school tours?

AH: Yes.

SH: Other than publications as well, are there other ways the documented information is put out there?

AH: Does responding to public queries fall into this category? Offices across the gallery respond to public queries about the collection.

SH: Which is essentially research?

AH: Yes, many public queries do require research. Absolutely. If it's a really good, legitimate question, we'll often add to our knowledge about an object, because we'll have to do some digging that we haven't had a chance or reason to do before.

SH: A tangential question: have you ever had an outside query generate new research for an object, then put into an object's permanent file?

AH: Absolutely. Outside queries will often trigger new provenance work.

SH: We haven't talk too much about who has access to digital and paper files. Does all staff? Are there limitations on who internally can see the object records? I assume not, since they are public?

AH: The files in our office? No. No limitations. They are open to the public and consequently to the staff as well. We do segregate some material that is in file cabinets near Nancy's desk—names of anonymous donors, the amount of money that we paid for an object, is not public. Although we put the Art Acquisition Advice form in the file, we block out the insurance value or purchase price. So there are bits and pieces of information that we don't keep in our files because they are public files.

SH: Outside of that information, insurance value, anonymous donors, value of the object, is there anything else that needs to be kept confidential?

AH: We don't keep, for example, if there are tricky negotiations for an acquisition and that's recorded in emails or curator's notes, which is protected.

SH: To protect parties involved?

AH: Yes. We don't keep them in our files. Although, the database, TMS, as I said, that has all sorts of different security levels as to who can change what information and it is field by field. We have two people who are on the staff in the Registrar's Office. They are the TMS database managers and they set everybody's access level. And it can be by field.

SH: Curators cannot change information in TMS? They can propose, right?

AH: Oh, yes, and they can point out problems, but they cannot make changes to the object records.

SH: Cataloguers can to an extent.

AH: Yes, we pretty much can. The top-ranking are the two database managers who can do anything and everything. Cataloguers probably come next, in terms of the number of fields we can work in freely. But we can't delete a constituent or an object record. Cataloguers can't access the credit line field. There are certain fields we can't access. And it just goes down from there in terms of what can people can do. If we have an intern doing a particular project for us, the security can be set so that they can only work in bibliography, for example.

SH: Is there a place for accumulated curatorial research to be added to the object files? And the answer, as I understand it is, no?

AH: *Accumulated* research? I mean we just add things to the file.

SH: But not in TMS? So if a curator is working with a particular work of art and they find some new discovery or they make a new conjecture about something, it doesn't necessarily go into TMS.

AH: It would only go in, for instance if it relates to Provenance. If it means revising Provenance, Exhibition History, or Bibliography. Obviously attribution, title or date changes that are made a result of research, once the change is approved.

SH: Do you think that this is the ideal documentation and if not how would you change it, or what would you add to it?

AH: In TMS, or other computerised system?

SH: In any system and not particular to any one.

AH: If you put together both our paper file and TMS as a whole, because I'm still a paper oriented person, what I would add would be the ability in TMS to maintain the electronic documents. I'm probably not so much a fan of working exclusively with a digitised file. But that's a very personal thing. In terms of images, I started out asking TMS to hold more images. I have my own large collection of images of the backs of paintings and some labels. Although we now have a large physical collection of the backboards of picture. But when we aren't taking the backboards off or obviously leaving the labels on stretchers, but images of those things. For what I wanted to be able to do. Because otherwise I would have had to print out a hard copy and stick them in the file. And so, we have a photograph of the front of a painting. We have a photograph of a sculpture. But I wanted detail images in the TMS record of the founders mark, for example. A picture is worth a thousand words. A picture of the inscription, is...we have a textual description...a picture of the inscription would be ideal. I'm not so much interested in, although I'm not certain it will develop into that, to be able to do that, hold the PDFs of instruction—you know I can print that out and put that into the file, but it's the actual images of the objects and the bits and pieces of the objects, like the signature, the founder's mark, a label stuck up inside the bottom of the sculpture that I would love to have.

SH: It tells a story.

AH: I'd like the images right there in the TMS records, rather than in the print out.

SH: Are there areas that you see with your Procedures Manual that you see as needing an overhaul?

AH: We need to update how conservation policies intersect with the Manual. One of the things the Registrar's Office and I have attempted to do was to get our General Counsel's office to...we'd been working on an Accessioning Procedures document that was never really finalised. I have the drafts, and by that I mean, all of the exceptions to the very simple case of when "Joe Smith" gives the Gallery this object as a bequest, or life interests. We seem to have a lot of acquisitions that don't fall into easy categories. And when we come across those, the Registrar's Office and I and the General Counsel's Office can get into these extensive discussions about what's the date of acquisition. When do we assign the Accession Number? So, we've never quite accomplished a complete agreement on that document. We tried. We have some ideas, but we still run into trouble because of the Annual Report that the Gallery publishes each year and the Annual Report is a fiscal year report. And our Fiscal Year is, the US Government's Fiscal Year is, October 1 to September 30th. But we don't assign Accession Numbers according to Fiscal Year; we assign them by calendar year. And we always have a Fall Board Meeting. Sometimes that Fall Board Meeting goes from September 30th to October 1st. It causes nightmares. At one point our General Counsel

told her Secretary to not schedule the Fall Board Meeting spanning September and October. It's either all in September or all in October, for precisely that reason. So, objects that we acquire at the Fall Board Meeting are sometimes real bones of contention. I mean, which Annual Report do they go in?

SH: The next question goes back to who has access to change and add to electronic and paper files. Does this conform to your ideal model?

AH: Yes, I think that what we have now works. The issue that Nancy and I have in this institution is the fact that our curatorial offices have such a wide range of the files that they keep or don't keep. That is enough said.

SH: We've talked about this next question, but to confirm on record: Who is responsible for how images are taken and used for *internal* purposes? Visual Services?

AH: Yes, or certainly their photographers do the taking of the images. They don't technically supervise how they are used.

SH: Internally?

AH: Right internally. No.

SH: So for example, you have images of all sorts of images on your computer desktop, there is not necessarily any control over those?

AH: Not the ones that I've been sent by various staff members.

SH: And then externally?

AH: That is Visual Services, for reproductive rights. But that has changed dramatically as the advent of the current digital age and the fact that Visual Services created "NGA Images" [a website] which allows people to download various images.

SH: As a point of curiosity, do they allow printing of collections objects, from such hi res images?

AH: Yes, exactly. That's what the whole site is about; following a trend in other museums. I think we offer 3 or 4 different resolutions to people and one of them is publications quality and so people can now just go to NGA Images and do their thing.

SH: Photography [by the public] in the galleries is generally allowed but not for borrowed exhibitions, is that the idea?

AH: Yes, that's the basic rule.

SH: How has optical technology, that would be photography, microscopy—to the extent that its used, certainly by conservation—or any sort of visual recording device or viewing device, permeated documentation practices?

AH: The only thing that's coming to me is simply not so much in terms of what we do in maintaining and documenting in files, but its people using our files and taking pictures of the documents themselves. I don't know if that's what you mean, though. And likewise, I guess, I have done the same thing in my own research for the Gallery, taking pictures. Is that what you're talking about?

SH: Yes, essentially. One of the things I'm considering is whether there is an evolution of optical technology, where we've been able to—I mean the microscope was developed eons ago and we use it to examine paintings. There is also x-ray and infrared photography, and I notice that the NGA has been taking those types of photographs since almost the beginning of the institution.

AH: Oh yes, and they use new technology as it becomes available.

SH: I've noticed that, but very little of it seems to have impacted the documentation of the object, or rather the object file and how the documentation occurs.

AH: Conservation files have changed, I'm sure because of that, but not so much ours. Because we don't maintain the conservation information.

SH: And the conservation information, as we've spoken about, is accessible by an outside researcher, but they require mediation or explanation?

AH: Right. What they prefer to do is have a conservator look at the file with you.

SH: So they can help interpret it?

AH: Exactly. We used to have more of the X-ray and infrared photographs that would end up in our file, but at some point, quite a number of years ago, the then head of the Paintings Conservation Department decided that she really didn't want those in our file, because they wanted to be able to meet with people. So, because once again, with so few staff members, we didn't do a complete sweep of our files. But we just agreed

that as we worked with files, we would pull x-rays and infrared and the like. You'll still find them [in the files] but, I've sent back a lot.

SH: This is essentially the same question, but related to digital technology, as opposed to optical. They often blend, but the digital technology would be putting into digital format any sort of document. The question is: How has digital technology permeated documentation practices in the Museum?

AH: We print out a lot of digitised documents from websites, like Archive of American Art, is that what you mean? So archival documents that have been digitised are now accessible to us from our desks. So we print out from our desk, where we do our research and print out, something that we would make a hard copy of if we were physically at that repository.

SH: And we've talked about other instances of this, where you might attach a digital document to the file before you print it out, etc.

AH: Right. But we print everything. We still consider the files to be physical paper files.

SH: Do you know of other models that can productively inform documentation practice? When I wrote that question, I was thinking that contemporary art museums tend to document their collections a little differently, because, well they have to. Archaeologists tend to document their finds in different ways. Do you think there are other models out there that might change documentation practices in Art Museums?

AH: I think what would change for us are objects. For instance media art, the object itself will dictate...it's very different to document a painting versus a video, I mean a work of media art that is a video. That's what comes to mind in terms of our collection.

SH: And you have contemporary work here?

AH: We do have a small number of works that we classify as media art. And they are sort of scattered between our Department of Photographs and our Department of Modern Art. We were just talking about that with a curator. There doesn't seem to be any pattern here. Should we try to make this more organised, or what? But just the actual documentation in TMS for a Nam June Paik piece or a Bill Viola piece will enlist a whole bunch of different kinds of different TV monitors. It's just, it doesn't fit our standard.

SH: The standards of information for Paintings....

AH: Sculpture and Decorative Arts, yes.

SH: Are Paintings, Sculptures and Decorative Arts substantially different from one to the other?

AH: Substantially the same, but we found that in building our first collection management system that the decorative arts provided the challenges [for documentation] and we needed to accommodate different pieces of information that we didn't have to have for paintings. For a tapestry, for example, you have the weavers, the designers, where it was produced...those kinds of differences. So that dictated some of the fields that we added to records and the way we handled records.

SH: What about for works on paper? Are they substantially catalogued, or documented, I should say, in the same way?

AH: Probably so, with the exception of things like videos. The Index of American Design also posed a bit of a cataloguing problem in our initial creation of the computerised database. In that we needed to record, for the Index you have the actual watercolour rendering by W[orks] P[rogress] A[dministration] artists, and the name of what they're illustrating... a saddle, a shaker box...but then there is a whole other set of information about the object that is depicted, so that the object that is depicted has an artist, a description. So basically there are two objects for the Index of American Design objects. There are really two per one. So I just remember developing cataloguing standards for the Index [of American Design] objects and places to record the parallel information.

SH: Would you say that there is the visual of what it was and then there is the design for it?

AH: There is the actual watercolour rendering which is a work of art in itself, but the watercolour renderings were recording other objects. So you've got the whole history and information about the object that is depicted.

SH: The same could be said for paintings though, if they catalogued a person or a portrait? The object is also a documentation of another object?

AH: It's a little bit similar to maybe a portrait. You've got a whole bunch of information about the sitter. Documentation exists in the Index [for American Designs] records, because what they were trying to do was both record visually these objects, but also in writing about them, so these records that were made during that project consist of ... and so we wanted to be able to take all the existing documentation and get it into our computer system. So we had to create places for it

to live. Other than usually the title of a portrait, we actually don't record, in the TMS record, much about the sitter, other than the title. Which is interesting, now that I think about it.

SH: I have a list of words, and if you would be willing to briefly define them as you see it. Some of them might not make sense to you because they are borrowed from the French as we don't use them as much. But I'm trying to get a little bit of pin point on the way the people think about certain things, like documentation. If something doesn't ring a bell, just pass. The first word is: Mediation.

AH: That relates to, for me, that means court cases and two parties needing somebody to mediate between them, to get them to work together, to solve disagreements.

SH: Mediatisation?

AH: Pass

SH: Transmediation?

AH: Pass

SH: Interpretation?

AH: We use it in terms of presenting works of art to the public. It's used by the education department in terms of how to present the works of art to the public, to maybe explain the time period in which they were created. Or within an exhibition, curators are trying to define a movement, or an artist. Trying to explain what an artist was trying to convey, to interpret what the artist has put down on a canvas, or what he's carved.

SH: Contextualization?

AH: That's one of those words that the Modern art people use.(laughs) I think of it in terms of placing an object in a particular culture or time period so that you have the surrounding environment. What was going on around an artist? What were they reacting to, if anything?

SH: Interactive?

AH: To me in a museum setting, on some occasions, you can interact with an object. We don't have too many of those things in the gallery. Sometimes a feature within a

gallery space. Video, conversations you can have or listen to, but that's more in history museums than art museums. But art museums can have little videos, or such.

SH: Is there a difference for you between interactive and participative?

AH: A little bit of difference, but I'm not sure how I'd define it though. I guess I think of interactive as more being a one on one thing and participative as being a group of people.

SH: Are any of these concepts related to documentation in your museum?

AH: No.

SH: Last question: What do you see as the future of documentation?

AH: Probably the push to digitise paper records, in a nutshell. When researchers contact us, we always say we can't photocopy the whole file for you. But a digitised file...

SH: When people take their own photographs, do they give them to the Museum, so that you have them? Or at this point would that be glut?

AH: No. No. We don't do that.

SH: That is all the questions I have. Are there any areas that you would like to add, or comments that you would like to make.

AH: I just want to make sure that you picked up on the way changes used to be made on Accession Cards, for attribution, title, and date changes—the ones that got typed onto the Accession Cards, before the days of any computerization. And now, we don't even maintain Accession Cards anymore, number 1, but that is now all recorded electronically, so that that kind of gradual shift. There was a time when we were maintaining both, the card system as well as the computer system. And they travelled together for a while. And we just kind of slowly did away with the cards. We did away with the Location Cards in two stages, as we began to record location electronically, and then gradually the cards.

SH: Thank you for that clarification. I think I noted all that and understood well.

AH: That was the biggest shift.

SH: Anne, thank you so much for your time and your patience with all my questions.

APPENDICE O

TRANSCRIPTION DE L'ENTREVUE AVEC SUZANNAH FABING, ANCIEN *HEAD OF CURATORIAL RECORDS AND LOANS, NATIONAL GALLERY OF ART*

Date : le 15 octobre 2015

Lieu : Worcester Art Museum, Massachusetts

Intervieweuse: Sheila Hoffman (désormais « SH »)

Interviewée: Suzannah Fabing (désormais « SF »)

SH: Hello Suzannah. Thank you for agreeing to meet with me.

SF: Well, I hope I can help. I can't tell you too much about the National Gallery is doing today; I can tell you how we started.

SH: And I'm really looking at what they called Automation of computerisation at the time. And I'm hoping that what we can do is have a conversation about what history you remember. I've written down some questions. And then if you'd be willing, I'd like to ask you a couple of questions that relate specifically about individuals view the documentation of art objects. What it means to them. The Questionnaire is specifically designed for people like Anne who are currently in the midst of it all, and working with a specific system. But I think there are some questions that would be interesting to ask someone like you as someone who was in the midst of it and making decisions based on it.

SF: All right. So I came to the National Gallery in 1983. Just before I left it, I had been involved in the planning of the building of the Museum I had been at before, the Fogg Art Museum at Harvard. I remember someone coming in and telling us about word processors, which I knew nothing about..., that's where people were in terms of technology. Word Processing was just beginning to become popular. Computer printouts were green and white striped sheets. At The Fogg [Museum, Harvard] we had done a dog tag computerisation of collection records that was supervised by the university.

SH: Did you say "Dog tag"?

SF: Yes, you know: Name, rank and serial number. We had had a theft, and they brought in an auditor for the collection, and our records at that point were all on index cards. In fact, the theft had involved stealing the coin collection. And the information on the coin collection had been written on the envelopes in which the coins were kept. So when the thieves took the safe with the coins, they took all the data about them, too.

SH: Ah!

SF: Yes! So that galvanised Harvard to say, wait a minute. This museum has got to get a handle on what it's got. So we did this very basic inventory on computer, but that meant that I had more computer experience than most other people in the museum world at that point, just by basically doing that. And we hit a lot of the usual questions later along—how to write the dates...

SH: Like when it's a range of dates. Do you use circa, and what does that mean?

SF: Exactly. So we hit all those problems.

SH: And you're still talking about while you were at the Fogg?

SF: Yes. At the Fogg. I'm just trying to set the stage, where the world was.

SH: Because the objective was the inventory? The objective was making sure, at that point, that everything that was supposed be there was there?

SF: Right, to be accounted for, so we knew where it was. That kind of thing. So we didn't spend a lot of time worrying about how to express that it was the first quarter of a century or whether it was "school of" or "follower of." We just got the information in there in some rough form. The location information and the accession number were the two most key pieces of information. Then I was hired to work at the National Gallery, not on the database, but to lead the project doing the Systematic Catalogue. I was hired in the Department of Curatorial Records and headed that department.

SH: Curatorial Records was created before your hire?

SF: It existed and was files, curatorial files. When I got there the Getty had just formed the Museum Prototype Project. The Getty Trust had a lot of money, and they decided they wanted to focus on developing a nationwide database of art objects. And so the Getty approached the directors of major museums and asked them if they wanted to be part of the effort, and explore how we could create a nationwide digital

catalogue. And of course the directors all said yes, because they were eager to get involved with the Getty.

SH: My understanding was from Lenore [Sarasan] that the museum staff, no one in particular, but more in general, her experience was that she met with lots of resistance to the Project. That the directors had kind of unilaterally decided to participate, but the staff wasn't necessarily on board with it and saw it as sort of the outside people dictating a certain way of doing things. Was that your experience?

SF: I was just about to go there. This was the directors saying yes, but then they assigned a particular staff member to be their representative. But it wasn't born from some sort of internal consent or need, or desirability of such a thing. It was top down. And the people that who were chosen to manage the project were not necessarily interested in the success of the project. (Laughs) Some of them were people whose whole power base at the museum derived from the control of access to information.

SH: As in traditional Registrarial or Curatorial duties. I understand that the NGA had Curatorial files that were fully separate from...

SF: Well, not in the Registrar's Department. They were unusual, because it was a government organisation and someone had gone and put controls on the paper and clipped all the paper about each object together. And the department was physically located near the Curatorial Offices.

SH: What is your sense of what was kept in the Curatorial Files? Was it research that had been done on provenance, exhibition history and artist's biography?

SF: Correspondence, and kind of correspondence. An inquiry from a member of the public, a request from a medical journal to use a painting on its cover...the sort of thing that would go through the curator's hands to be answered. So it didn't include location information or even the details of where an exhibition was. Maybe the letters requesting the loan for an exhibition would find their way there. Typically, copies of publications— if the curator found an article, hopefully he or she would make a copy and put it in the file. But that was sort of up to the curators.

SH: At that time the Registrar's files didn't carry correspondence or copies of publications?

SF: Not provenance, not articles.

SH: It was really dedicated to location and value and proof of ownership, I suppose?

SF: Proof of ownership, but depending on what kind of proof it was, it might be in the curatorial files, too.

SH: Like provenance?

SF: Provenance certainly. But if the information came to the curator, it would stay there, not in the registrar's office. Now that office [the Registrar] was mainly concerned with housing things, moving them around, and shipping them in and out. So, the museum Directors' enthusiasm was secured, and people were appointed to do this job. Oh, and the Getty gave us email! Nobody else had email in the National Gallery at the time.

SH: Getty gave just the people that were participating email addresses?

SF: (Nods) So we were real pioneers in terms of emailing each other. And everybody in the Project was pretty resistant to that in the beginning. A year or two later, we were doing some hiring and we had to operate confidentially and offline, and it felt so cumbersome! You would have to mail eight different people a copy of something. We did quickly take to the email, but it was...even that was brand new. People were definitely resistant to making this joint database happen. I don't think it was so much a matter of being suspicious of outsiders. They were not willing to change their own internal systems to any degree. And the way they spelled names or punctuated strange dates, well...people were wedded to what they were already doing.

SH: Do you have a sense of why that was? Was it a personal investment in something that they had spent time doing? Or a territoriality?

SF: They were big important museums that thought they were doing the best job that could be done.

SH: Competitive?

SF: Well, kind of not wanting to compromise in order to make something that would benefit outsiders. I don't think there was buy-in to the value of this nationwide database that was the end goal. People really wanted to know who was working on whatever project, so you'd have to come to a museum and say, I'm doing a project on Rembrandt and I'd like to look at your curatorial files. And then the museum would have a record. They were really concerned about the idea of having their information just out there, so that anyone could look at it. I think there was a lot of that. Also, there were people who just didn't want to admit that they didn't know much about computers. I mean I didn't know much either. I did do a little before, so I knew more than other people.

SH: Excuse me for interrupting, Do you have an idea of how the Museum Prototype Project was connected to, if at all, the Museum Computer Network?

SF: Yes, it kind of became the architect for devising the framework

SH: So the Museum, in 1981 the director signed onto the Museum computer Network as an institution. He joined that when it opened past New York, where it initiated. And then shortly thereafter, the Museum Prototype Project must have come to AAMD or the director of these eight Museums and said, "This is what we want to do" and got their buy-in. and the Directors then just began appointing people like you to head it, Did that necessarily mean at the time a consolidation of departments and records? Or did it occur organically as the project evolved? That's one of the things I can't seem to find in the Annual Reports.

SF: Are you talking about consolidation within each institution, or within the eight?

SH: Within the NGA. I noticed the Department of Curatorial Records was created in '83, as you said, and you were hired on. Then in '84 the Division of Records and Loans was created and you were put in charge of that. Is this a response to finding out that records across domains should be or could be consolidated?

SF: Well, I think what happened is there were some loose ends that weren't sort of fitting underneath the organisational chart as they should at the National Gallery. And I came along and began managing new things, so they just kept heaping other things on my plate. And I kept sort of getting classified upward on the hierarchy. So it was redrawn so that the records would fall under me and so things that needed a little more administrative hierarchy on top of them fell to me. It was a new thing to become consolidated. The computerisation efforts were requiring taking in information from all these different sides of things, but it was never was a physical blending, while I was there. Maybe it's more so now.

SH: Well I'm not sure necessarily that it is, but I noticed it was starting around the same time, and so I wondered if it was a response. There is also C[enter for the] A[dvanced] S[tudy of] V[isual] A[rts] around the same time. My perception, as an outsider, is that it became this place where the introspective art historical work that is kind of traditional for curators to do. And which could be accomplished away from the changing dynamics of the computerised museum. It was almost an extension of the curatorial work, except that most of the staff members say that what happens at CASVA has very little to do with the collection or the activities of the gallery.

SF: It's true, it does have very little to do with it. But one thing that was going on was that Hank Millon, who was the Head of CASVA, was also involved in a Getty

project, the Art and Architecture Thesaurus, and he, I think, had a much more expansive notion of where computers would one day be able to go. I think we were, well I, speaking for myself as in charge of what the Gallery was doing on this front, I was very mired in what computers could do *now*. And I was very worried about making things fit into short fields and all those kinds of constraints that there were.

SH: I would like to ask you more about that.

SF: And Hank was thinking, "What is all the information that a scholar would want to know about an object. And don't worry about whether computers can do it now, because one day they will be able to do it... So you should be thinking in terms of what you want. Not in terms of what you could have right now. So he had a much bigger vision. And he was right, and I was wrong, in that sense. I mean, I did have to deal with the here and now. And he had a lot of pretty high-powered art history types coming up with the kinds of complicated scenarios that the data would need to address. I remember getting into a big thing about a system of ancient measurement. So they wanted fields to put dimensions in using terms like "cubits". And that would never have occurred to me with my registrarial brain. So Hank's group was constantly challenging us to think in a much more complex way.

SH: I'm really glad to hear that! One of the things I noticed was—and this is an odd little thing, I admit—that one of their first advisory board members [of CASVA] was Oleg Grabar.

SF: Oh, I know Oleg very well.

SH: Do you really? Well maybe you can fill in some blanks for me. The only things I really know about him, outside of his research are from articles on computers in the humanities, where he rails against the computer and its invasiveness of the humanities. And the one I'm thinking about specifically was written in 1994. This was 14 years after he had been appointed to CASVA. But this was making me wonder that if this was representative of the mindset of the advisory board members, then what was going on technologically within CASVA.

SF: well, one thing you have to know about Oleg is that he's a contrarian. You could throw up any position, and he would argue the opposite. That's what he would thrive on. He just loves taking the opposing position. So, I wouldn't take any of that too seriously.

SH: Thank you. That's good to know.

SF: But also, I think CASVA itself was a constantly changing cast of characters, because they'd bring people in for temporary periods. I also think they really welcomed people who would have a different view. And I think Oleg was a sort of leader in Islamic studies, when there weren't too many people teaching that at the university level. And he was certainly a brilliant scholar. So he was probably brought in for reasons to do with that, rather than for his beliefs about automation.

SH: He was fun to read. I'll tell you that.

SF: He was fun to argue with. But he would always be a Devil's advocate.

SH: Lenore also mentioned the file length issue of the early database models. I understand that there was a system of index cards, and I understand how it was formed and its general function. It was your group that was then tasked with taking those physical cards and then putting them into a digitised format that could be machine readable or accessible at a terminal?

SF: It wasn't an image thing. It was taking the data on those cards.

SH: Sorry. That's what I meant to convey. But it was your group that was responsible?

SF: We reformatted that data and typed that into the fields from scratch.

SH: To recreate the functionality of these cards in awell machine readable format would have been prior to this period. This is really manual data entry. Taking the analogue data and putting it into a digital format. Correct?

SF: (Nods assent) Um hmm.

SH: Lenore was talking to me about the character field length, which was a limitation. At the time, if you had one of those lengthy titles that went on forever, within the computer did you just cut it off, or abbreviate it?

SF: Yeah, so sometimes there would be a second title field. There would be "additional titles" so you could split it between two fields.

SH: And were there some that continued beyond that?

SF: I don't remember. It's quite possible.

SH: Sometimes the descriptive titles are quite long.

SF: Well, you have to understand the thing that made people crazy about the index cards was that, there was the original card and its standard information. But then there were all the handwritten notes, and scratch outs and additions. If you worked in an institution for years, you would come to know the handwriting. So then you would know how reliable the new information was over the old. And most museums did not have as formal a process for changing this information as the National Gallery did. It being a government museum, it was peopled by bureaucrats. It had a mentality that was more attuned to what a difference, say, a change of attribution, would make in the value of the work of art. Therefore, by changing an attribution from "Rembrandt" to "Follower of Rembrandt", you were decreasing the book value of the collection. And so they felt that had to have a vote by the Board of Trustees. So there was a whole process you went through to change an attribution. Whereas at other museums the curator decided it was "school of..." You'd just cross out the artist and write in "school of". If you worked there you had kind of known who had done that, but there wasn't any sort of record of who made the change on what day and on what basis. Because this was an index card. There was no room for all that.

SH: And the early computer system, did it also track changes? Or did you erase the field and start from scratch?

SF: I think that's right. In the very early version. Then we got to the relational model, and Lenore could tell you when that came into being. There weren't really relational databases when we were starting. And I think Hank was the one who pushed them.

SH: Pushed for the Relational Databases?

SF: Right. Because it would allow you to have multiple records connected to the same object in multiple layers of information. But the registrars in general, just like librarians are very reluctant to give up paper card catalogues. And many libraries still have the old card catalogues.

SH: At the time did you keep the Index cards parallel to the digital database?

SF: NO.

SH: Were you there when they stopped using the Index cards?

SF: They stopped keeping them up.

SH: During your tenure?

SF: Yes, I think that's right. They didn't get rid of them. Now I don't know if they have gotten rid of them since.

SH: I believe they have stopped using them, but they kept the cards.

SF: Really it became much more efficient to search on the computer for the information. At the National Gallery there were three sets of cards...but you probably know well that.

SH: I had read four, is that correct?

SF: Oh, maybe that's right. So, object by object, donor by donor...I can't remember the others.

SH: I believe it was accession number, artist, donor, and location. Does that sound right?

SF: Yeah, that's it. But at The Fogg, for instance there was just one card, kept in the registrar's office. Everything was structured onto one card.

SH: As far as I can tell from looking at the archives and documents as far back as I could find, the card system stemmed from a 1938 document that indicated that this was the system that the Louvre and the National Gallery in London used.

SF: Right. It's pretty standard. But how you dealt with the information on the card was not standardised. In fact the numbering systems are very different museum to museum, still.

SH: You were there when they instituted the green file system that they have currently?

SF: Yes, that was our project, too.

SH: Those had been what prior? Or kept where?

SF: Well, it was more of an accumulation in more or less a chronological order. So a new letter came in you put it in the front of the file. And it was really because of the systematic catalogue project that we decided to break them up into sections and put all like materials together. And I had an assistant who was very into that. And the curators were pretty upset about the files.

SH: Why was that?

SF: Because they lost that strict chronological accumulation. I mean you could certainly reconstruct it. They were used to the old system and they didn't want change. We did it anyway. But some of the objects would have three or four folders across the departments. Massive materials, like all those little requests to illustrate a work, etc.

SH: And those had been part of the curatorial files before, primarily?

SF: Yes.

SH: Anne [Halpern] tells me that they have their own curatorial files still. That they keep their own records of correspondence, object by object, but they are not part of her files in Curatorial Records [Department]. And CASVA as well has its own files. Were you there when photographs were digitally attached to object records?

SF: No. I was there, though, when the whole impetus to digitise came about.

SH: Digitise images?

SF: Yes. Images.

SH: And you left in 1991?

SF: 1992.

SH: And you went on to Smith [College], right?

SF: (Nods assent.)

SH: I wanted to ask you about, the annual reports make it clear that the two main goals of your Division were the systematic catalogue and the computerisation of curatorial records. These were two separate projects, but interrelated, right?

SF: Yes, they dovetailed quite well.

SH: When I think of "systematic catalogue", I immediately think of a digital record. But the Systematic Catalogue was a published catalogue raisonné. Since the projects were aligned, was the published catalogue intended to mimic a computerised record, or vice versa? Were they supposed to have the same information? Or, was there any sort of mirroring along those lines?

SF: Well the Systematic Catalogue had been launched as a project way before computerisation was even a thought. It had been voted a lot of money by the Trustees, but not much had happened on it. And that's why I was brought it in, because the Trustees were getting a little restless because nothing was actually moving forward. When I came in, I started interviewing the curators, trying to figure out why it hadn't gone anywhere and what could be done differently.

SH: What was your sense of why it hadn't gone anywhere? Was there a chief curator at the time?

SF: No there wasn't. When I first came there all the curators reported equally to the Deputy Director. There was no Chief Curator. So, one problem was that it was not considered enough of a priority. They didn't feel that their job evaluations depended on this. And time wasn't being made for it. Their machine was the exhibitions, and so everybody always had some exhibition they were working on. And it's very hard to do a project of that intensity at the same time and much sexier to do exhibitions. But there were a lot of other problems, too. Like, not even everything had been photographed recently. We needed to have conservation take things out of their frames ...there was a whole series of just logistical things that had to be put in place. I sort of developed a new plan. We broke the publication up. It was going to be three volumes when I arrived, but when I left it was 28, which didn't include the works on paper, so this is still just paintings and sculpture. We hired outside scholars to do certain volumes, so that no one curator had too many. We hired research assistants. And that was a real driver, to have some young person there who is scouring away and coming to the curator all the time, saying, "Here is some new information. What do you want me to do next?" The curators had to think about it more. So it really did make it more possible to stay focussed on the important task of synthesising the available information. But I think that as we eventually came up with a date format for the computer, we started using that same system in the catalogues, so that the printed catalogues reflected...so that it was not going to be confusing. Certainly the research on provenance, exhibitions history and publication history ...pulling all that together would have been a terrible job for somebody just trying to computerise it. But since people were doing this anyway because of the catalogue, the information was there. It had been cleaned up, checked, verified, footnoted...

SH: The provenance and the conservation records were not part of the first collection management system, were they.

SF: No. There may have been some fields— I don't remember for sure— but certainly the whole focus on provenance became much more important later.

SH: Because of the catalogue raisonné?

SF: Well, because of that but also because of all the Nazi era provenance issues. There were calls at the national level for museums to put their information out there so that holocaust survivors could find their paintings.

SH: I would think the National Gallery above all, would need to participate intensively in that.

SF: Anne at one time was doing nothing but provenance research. She got put onto just doing that, so that the curators weren't even having to do it. They would verify it, of course.

SH: Prior to your arrival at the National Gallery, there had been no effort to computerise whatsoever? Within the registrar's domain, I mean.

SF: I don't believe so. When I came in I wasn't part of the Registrars Office at all.

SH: That's right. You were part of Curatorial Records. And there had been no effort within Curatorial Records to computerise?

SF: No.

SH: I know that the library at the time was working on automating their catalogue and eventually getting onto the MA[chine] R[eadable] C[atalogue] format and onto O[nline] C[omputer] L[ibrary] C[enter]. Was CIMI ever a standard for the National Gallery?

SF: We were looking at the Canadians, because they were much farther along.

SH: You're referring to C[anadian H[eritage] I[nformation] N[etwork]?

SF: Yes. CHIN. The A[merican] A[ssociation of] S[tate and] L[ocal] H[istory] had a format that turned out not to be terribly appropriate, but it's useful for some museums. The National Gallery in a certain sense has a pretty straightforward path. They don't collect weathervanes and pitchforks. It's pretty much paintings, sculpture, works on paper and a few decorative arts. And it's a small collection really. So, we didn't have the range of materials that even some of the art museums in the Getty Project were having to come to terms with. So we did look at the AASLH standards. And we knew what other things were out there. I think we thought we were developing our own.

SH: So the Museum Prototype Project was the impetus to start computerisation. Do you remember when the funding ran out from the Getty? And did you go more in your own direction from there?

SF: I'm remembering that the Getty project went on for about 4 years, but you'd have to check.

SH: Because LEONARDO, the first collections management software the Gallery, it was proprietary to the Gallery that followed the initial computerisation efforts. Were you around at that time?

SF: No.

SH: LEONARDO was replaced by a highly customised version of TMS around 2007.

SF: Those steps were after my time. I think the Getty ended the Prototype Project because they'd gotten as far they were going to get.

SH: Do you mean that it was evident that it wouldn't be possible to merge the participating museums' databases?

SF: Well, at least this group of people was not going to be able to take the project much further. And really a lot of interest shifted to [digitising] images. Because let's face it. You hand an art historian a stack of card or a stack of images, they'll go for the images every time. They just carry so much information.

SH: And you said you were there when discussion started, but left before any effort was made?

SF: No, not quite. The National Gallery was being approached by IBM and Apple and all the big players to do an image base.

SH: And image data base, like a prototype DAM?

SF: Or at least to digitise some portion of the collection. SO there were a lot of efforts being made. Some of that came under me but some of it was handled by the Education Department. Even the Editors Office, the Gallery made a videodisc of 100 works in the early days of the technology. So, I represented the Gallery in a lot of these discussions, but by that point, there were a lot of other people at the Gallery who were interested in thinking about applications [of digital images] for the public and the web, etc. It wasn't so much the goal, right away, to put an image with a

record. But we were doing fabulous new photography for the systematic catalogue. SO it all sort of fed into the same goals. I think that enabled us to make it happen a lot faster than it would have otherwise.

SH: When you got to the National Gallery, the goal of computerising records was still inventory related, is that right?

SF: Well computers made that much easier.

SH: One of the things I'm tracking is terminology: automation, cataloguing, indexing, computerisation, digitisation...Pre-digital, I'm trying to link these words to a specific objective. The objective of an index to me was to have order in which you could find something reliably. Do you agree with that?

SF: Sounds right.

SH: The catalogue would add information. There was clearly an order established, but it had a richer depth of information to it than just an index with a title, date or donor. Does that seem correct?

SF: That probably is right, but I think that the everyday usage in museums in the 1970s, let's say, would be more like catalogue cards.

SH: So the meaning merges a bit with the index cards.

SF: They are an index, but that's because you have three separate files. But the information on the cards is kind of the same. And then when we started to go to computers, the word would have been "computerisation".

SH: What about "registration" in the sense of the terms and how it was used in relation to indexing or cataloguing?

SF: I think registration is when the museum takes a work of art into the building or the collection. So the registrar is there to register things. We know it's here and we know where we put it.

SH: So that I have a point of comparison, could we go back to your employment at the Fogg for just a minute? Before that did you work at a museum?

SF: No, I was there for 17 years, and I left as Deputy Director. But I started out in curatorial as a curatorial assistant.

SH: What was your education background?

SF: I have a B[achelor of] A[rts] from Wellesley and an M[aster of] A[rts] from Harvard.

SH: Wellesley was in...?

SF: Art History in 1964.

SH: and then the Masters from Harvard was in...?

SF: Fine Arts, which is what they called Art History in 1965. And then I started at the museum.

SH: Okay. Thank you. Could we jump to subject indexing?

SF: I think the whole question of subject indexing is one of the most fraught in this whole business. Because it depends so much on your perspective. I can remember getting request at the National Gallery from musicologist who was looking for a certain kind of viol...

SH: do you mean pictured in a work of art?

SF: Yes. Or it could have been a dance scene, but I, as a registrar, don't necessarily have a wide vocabulary for musicology or dance.

SH: Well it's so varied even for the specialists.

SF: So it's fairly hard to indicate all these elements of images. And art historians have a certain vocabulary that they apply. It's a lot of work to have terms few people care about. I don't know if we'll ever resolve that.

SH: On that note, how would you define documentation in a general museum setting?

SF: It's a very big answer, because I think documentation includes recording the stickers on the back and everything else... So complete documentation is really the whole ball of wax...of all the things that you would put into a scholarly catalogue and some things that you even wouldn't. But realistically, I remember Hank Millon's group came up with a format for the kind of information they would want. I spent three days putting one well documented object into that catalogue format. And I thought, "This is never going to happen." I think the approach you have to take is kind of a layer cake. You do one level across the board and then the next. And unless you

do it across the whole collection, it's of limited use. It's also encouraging for the staff proceed layer by layer, because there is a sense of accomplishment. But if you just start with one object and record all the possible information, it doesn't work. You'll never have 500 records that you can compare.

SH: Looking back, 25 years later, there are certain layers that can be said to have been accomplished. We've got the tombstone, but no matter how you define digitisation, certainly not all museums have digitised their collections. But then again many have. And from those that have, other layers have been added, like images. Certainly not 100% across the board, but largely that is being accomplished. To a greater or lesser extent, exhibition histories or provenance. What do you see as a next layer upcoming?

SF: Well I would love to see it if every time a descriptive gallery label was written, that information was stored. Every time an article was written, that information was stored. In essence the same thing you'd have digitised as opening one of the curatorial files. They keep adding to the conservation files with new tests and such.

SH: But those are largely kept separate from curatorial files or object files, right?

SF: And what a shame. I'd love to have the x-ray and infrared and all that in there.

SH: That was a question I had for you. They removed the technical photography from the curatorial files around the time of your project. And as I understand it, the conservators wanted to have a little more control over those images to help people interpret what they are seeing.

SF: I remember those discussions a bit. I think that's valid. Because if you don't know what you're looking at ...I mean if you are a journalist looking for sensation, you could easily latch on to something. But once a person's *bona fides* are established it would be nice to open up levels of access.

SH: Have you used any of the existing Collections Management Software?

SF: I'm pretty far away from this. At Smith, we're part of a group of ten Colleges and none of them had done anything as far as digitising their art collections when I first got there. And now we're trying to create a joint database (laughs), learning from my Getty experience! But it was very different, because this time it was the museums wanting it. And only by going together could we get grants to be able to afford it. So we had a lot of enthusiastic buy-in. And we accomplished it. And there is now a shared database. Not terribly deep information. People are adding to it, but there are images and such. So that was the last time I got heavily into collections databases.

SH: And that was in the 1990s?

SF: That was in the 1990s

SH: And what do they use, or was it bespoke?

SF: No it was an off-the-shelf...I think it was a Willoughby system. And they've migrated it now. It's on something else, but I don't know what.

SH: At the time of the National Gallery, it seems to me that the museum distinguished between various types of information gathered and kept it separate. What I mean that there was information gathered on an object for registrarial purposes, curatorial purposes, conservation, education, maybe for the Editors Office. And many of these records were kept separate.

SF: Are you talking about pre-automation?

SH: after automation. Did automation change it?

SF: I think the Editors Office is using the same database, but there are certain parts of the database that aren't shown to everybody, like the valuation history, insurance history, movement. You don't want people to know when it's going in a truck to Montreal.

SH: I had mentioned early on, that I was going to look at other models of heritage documentation. Are you aware of any that are out there that are potentially interesting? I mention archaeology as an example of a different way to understanding documentation, and of course of carrying out the process, so the methodology of documentation.

SF: No, I can't think of anything else, but I'll let you know if I do.

SH: I have a series of words, some of which may not mean much to you, because they are used more in the context of French. But I want to still put them in front of you. How would you define "mediation" in a museum context?

SF: (Shakes head.)

SH: No? How about "mediatisation"?

SF: (Shakes head.)

SH: "Transmediation"?

SF: (Shakes head.)

SH: "Interpretation"?

SF: Interpretation in the American museums community means what you would present to the public. So it's more of an Education Department word.

SH: And "contextualisation"?

SF: That means talking about what's around this object, in terms of what was going on at the time or how this fits into the world around it. It's meta information, I guess.

SH: "Interactive"?

SF: Means you can punch the screen and getting something to change, well not exactly, but in general involving the viewer in what they are seeing.

SH: And "participative" is that different for you?

SF: I would say that it's more or less the same, but with regards to information there is a whole new level of involvement with contemporary art.

SH: Do you think any of these concepts are related to documentation?

SF: Certainly with contemporary art, because there are some works of art that are meant to be participatory, yes, you would need to document that in some way, because that's what the art is all about. It would be a shame if nobody understood that.

SH: And the other words?

SF: Yes, I think ideally you would document the context, the interpretive stuff...that would be a fascinating dissertation 20 years from now. How does interpretation change? It's certainly interesting to watch museums struggle with the fact that their audiences don't know the Bible anymore, or the Classics. You can't assume anymore.

SH: In a way we're still talking nodes of access.

SF: I guess so.

SH: My last question is what is your sense of being able to merge or converge the data kept by libraries, archives and museums on a digital platform?

SF: I don't know. But Libraries change much faster than museums. They don't usually contend with unique objects.

SH: Thank you so much for your time today. I really appreciate it and your perspective on the National Gallery.

SF: I'm happy to help.

APPENDICE P

FICHE DESCRIPTIVE DU LOGICIEL « LEONARDO »



National Gallery of Art

F A C T S H E E T

Collections Management System (Leonardo)

Background

The National Gallery of Art has always been a leader within the museum community and was one of the first to create a computerized catalog of its collections. In the late 1980s, the Gallery began working on a system that would replace its existing art inventory system and provide a foundation on which to build a comprehensive system to support Gallery-wide operations. Designed from the start to accommodate the versatile demands and growth inherent in a museum system, Leonardo, the National Gallery's Collections Management System, is a client/server application running Must Software's Nomad and IBM's SQL/DS on IBM hardware. The first version of Leonardo was released in July of 1992.

System Overview

Leonardo is designed to improve the collection and distribution of information essential to managing the National Gallery collections and related activities. Developed for use by the Gallery's professional staff, the database contains over 600 distinct items of information that provide the structure for a comprehensive description of works of art. Leonardo's facilities support the museum's administrative and operational needs in the following areas: acquisition processing, cataloguing, deaccessioning, exhibition planning, movement control, and information desk queries. Subsystems to manage loans and art insurance requirements are currently in development. In addition, Leonardo contains over 60 authority files that control the standard vocabulary or authorized terms that are allowed in a particular database column. Leonardo's authorities--also referred to as lookup tables--include databases for capturing information about the persons and places related to the collections.

The Leonardo user interface conforms to Common User Access (CUA) specifications, which are part of IBM's Systems Application Architecture (SAA). In addition to supporting the common CUA functions (F1= Help, F3=Exit, F10=Action), Leonardo supports such CUA components as windows, dialog boxes, an action bar, pull-down menus, and push buttons. Some of the features that distinguish the Leonardo interface include: context sensitive help that provides online access to the Data Dictionary; variable length data including long text of up to 32,767 characters; export of data to word processing (WordPerfect) and file management (dBASE) software; multivalued (repeating) fields; cross-system branching that allows users to pass from one subsystem to another without exiting the current context; legal value lookup functions and the ability to add data to authorities from the fields that reference them; a clipboard for copying and pasting field values; ditto capabilities for copying information between records; global update facilities; automate currency and measurement conversion functions.

Although Leonardo is fundamentally dedicated to supporting the Gallery's administrative and operational needs, the application goes well beyond collections management. Leonardo provides the opportunity to capture complex data that is of use to students and scholars, such as exhibition

...over

history, provenance, the history of attributions, and extensive biographical and bibliographical information. The object database contains records for all works in the Gallery's collections (95,886 as of 8/15/94) as well as records for incoming loans and exhibition objects related to past, current and future events. System security ensures that users only see those objects which they are entitled to see, and access to sensitive information such as object values, person addresses, and private collection identities is granted according to user class privileges.

Leonardo version 2.11 contains over 125 standard reports that allow users to request printed information about objects or people. With each report request, Leonardo offers the user the choice of directing the output back to the workstation or directly to the server printer. The system offers flexible on-line searching capabilities as well as the ability to download data into the users' PCs for printing or manipulation in a word-processing program. Standard reports are subsystem specific and include the Registrar's incoming and outgoing receipts, the exhibition planning department's U.S. Government Indemnity Application, borrower and loan agreement forms, mail merge facilities for loan letter production, accession card and label generation, complete object detail, as well as list reports for donation and former owner histories. Although production reports are being made available with the delivery of each subsystem, an ad hoc reporting facility that will focus on user-defined queries is planned for a future release.

Hardware and Software

Leonardo is a client/server application that uses a relational database on an IBM mainframe as the file server and IBM personal computers as workstations. Each client is an IBM PS/2 Model 70 (386) or 486 machine running DOS 5.0 (or higher) and PC Nomad. The Server is an IBM ES9000/200 running VM/ESA, Nomad and SQL/DS. Each client computer has 8MB RAM and at least 60MB of hard disk. The server has 96MB of main memory and 8.6GB of hard disk for the database.

At this time there are over 100 workstations on the Leonardo network which is installed in the National Gallery's East and West buildings and uses 3270 communication technology. Pursuant to the museum's plans to install Local Area Networks, Leonardo running on LAN software under Microsoft Windows is being explored.

On the PC, Leonardo runs under OS/2 as well as DOS. With a view to making Leonardo available to other institutions, major consideration is also being given to converting Leonardo from the VM to a UNIX environment.

Leonardo was developed by the National Gallery of Art, RG Associates, and System Concepts Unlimited, Inc. For further information, please contact Susan Finkel, Collections Management System Manager, at (202) 842-6251..

APPENDICE Q

TRANSCRIPTION DE L'ENTREVUE AVEC NEAL JOHNSON, ANCIEN *CHIEF* *OF DIGITAL OUTREACH, NATIONAL GALLERY OF ART*

Date : le 16 avril 2015

Lieu : Café Paul, Pennsylvania Avenue, Washington D.C.

Intervieweuse : Sheila Hoffman (désormais « SH »)

Interviewé : Neal Johnson (désormais « NJ »)

SH: Thank you very much for meeting with me. I'm very glad to talk to you.

NJ: Likewise. You know, I never envisioned working in museums; it wasn't in front of me. But now I can't imagine anything else. And that became apparent very quickly. But I started doing, it was one of the first, if the first, large-scale digital imaging project of the collection.

SH: At NGA

NJ: Yes, and really early. And the web didn't exist then. It was destined for an educational program. The images were going to go on a laser disc... Do you remember that format? (Laughs)

SH: Wow! The old school 12 inch, double sided ones? We had those when I was a kid.

NJ: Yeah! And it was going to be controllable by a hyper card stack on a Macintosh [computer] so that a teacher could call individual frames for a lesson, and say, "Let's look at this or let's look at that," so that they could zoom in and look at things. The HyperCard stack was this interface where, teacher, if they were so inclined, could create the kind of materials that would m=let them build programs *ad hoc*, or let students to build collections of things.

SH: Wow this is ambitious for when? 1992?

NJ: Yeah. And this was an Annenberg [Foundation] grant.

SH: And the object was to digitise the collection?

NJ: First it was the American Collection. The highlights anyway. And it was run by a woman, Ruth Perlin, who still lives locally, but she's retired from the Gallery in the early 2000s. And she was a real visionary. She saw that the technology was starting to be there, that you could digitize the Gallery. Coincidentally, the Gallery had a really excellent collection of really high quality colour transparencies of its key works. So she thought, let's put those two things together. 8 x 10 colour transparencies and a large format scanner, which was donated for free by IBM. They were also scanning the Vatican manuscripts at the time and some place in Germany. I'm forgetting.

SH: Nice!

NJ: So we finished that and got another grant from Annenberg to do the highlights of the European collection. This would have been in 1994. And this was all facilitated by the fact that the Education Department had their Education Resources Division which created and amassed programs for free, loaned to anybody who asked for them. Mostly schools, but really anybody. These were long term loans. You could take these things for a year. And it was to become a program in that catalogue of stuff. So we did the European Project 1994 to 96, and at the same time IBM—of course this was in the era when a lot of the American Fortune 500 companies had – hmmm, there was a term for it, a term of art... corporate giving, but specifically for cultural resources. They don't do that anymore, right? Not the way they used to, where they had whole teams of people dedicated to giving away millions of dollars per year. They had these really personal relationships with the companies. It was very high profile for them. They would squawk about it. And IBM was a great benefactor of the Gallery. So they dedicated not only the mainframe that we used for the early financial systems and the early collection management system, which the Gallery developed from scratch. I don't know if you know that

SH: Is that LEONARDO?

NJ: That's right. I know some of those folks if you're interested in talking to them. Sorry, I'm wandering... So, this is 1996. We've got these two video discs, all these images and IBM had loaned this really brilliant programmer, Rick Foster, who was to work on a system that would combine collection information and digital images—the digital images we happened to be using.

SH: This was post-LEONARDO?

NH No, he was using LEONARDO. So he was trying to get the data out of LEONARDO and create some presentation format in an application that would marry the images with the data. I mean that just hadn't been done.

SH: This was in 199... ?

NJ: 1995. IBM had a desktop platform. Hardly anyone remembers it; it was called OS2. It competed with Windows and DOS... and it was the first like Windows based operating system. It was really powerful, but it died. But Rick was an expert in that. So Rick created a way of searching and creating tiled images and tombstone information in this thing called MIRA-Spanish for "look", but it was an acronym for Museum Image Resource... something or other. Anyway, he was just finishing this up and we were having coffee one day, because I'm working the images. He's working the data. He's writing the code. And he says, "You know, I was out on the..." of course the Internet had been around for a while, but technical forums and list serves and such. And so he continues, "Someone mentioned this thing. It's called 'CGI Bin', and there is this internet protocol called 'http' and I started looking into it. It looks interesting." And this is the Web he's talking about. A new protocol. He comes back to me a week later and says, "I have been wasting my time. MIRA is a joke. There is this thing called a Web browser. Anybody can use it. It's platform neutral. I'm going to port MIRA to http." We didn't even call it the Web then. A month later he had done that. And we launched internally--this would be early 1996--an *intranet*. Their network had just been built. It was limited. It was a token ring network.

SH: Those had been in use for awhile, though, right? Though maybe not in museums.

NJ: Right. It wasn't Ethernet yet. And we had a couple of machines with browsers on it. And everyone was blown away, even IBM. There was this realization that you were on the edge of this entirely new era.

SH: So we're still in 1994-95?

NJ: Late 1995, then in early 1996 we launched the *intranet*. So the Gallery was really quick to say, "We need to present this to the public." And it took another year, but in February, Valentine's Day of 1997, I remember, they launched the public website, which had... as far as I know it was the first museum to have its entire collection searchable online.

SH: I've heard that several times now. And not only its collection, but 100% of its collection... but maybe not initially?

NJ: No, that's right. 100% from the start. Absolutely. We didn't exclude anything. And it took quite a bit of political wrangling, because, as you might imagine, some of the curators wondered if they were all equally valuable. They were convinced ultimately. And it had all of the 5- or 6,000 images of the key works of art that you would see in the Gallery that are hanging on the wall. And about another 8- or 10- f the close-up details that you could also access so that you could sort of look closer at the art.

SH: Did it include photography, too... the [Alfred] Stieglitz Collection and that?

NJ: The Stieglitz Collection came along much later, because we didn't really get the Rights [to reproduce] that... actually that's an interesting, tangled web because of who owned the rights to the Estate. And we got some early [Georgia] O'Keeffe stuff, but then when we finally got the bulk of the Stieglitz-O'Keeffe materials, Juan Hamilton, who owned the rights to the estate, agreed to a limited funding of digitization of a huge swath of the Stieglitz Collection and then the O'Keeffe Collection. That all happened in the late 1990s. So that was the next big digital project.

SH: At the time were there any restrictions on being able to copy or download the images?

NJ: (Laughs.) It's funny that those battles—I'm not sure that's the right word—but these arguments over how far you should go and how open you should be... We're at a new inflection point in this question of Open Culture and openness.

SH: According to Photo[graphic Department], there is nothing left of the Rights and Repro agreement, except this one little caveat for use.

NJ: That is a watershed, as you know.

SH: Yes!

NJ: There was, ever since we first posited putting these things out there, we finally convinced them in 1997 that—at time screen resolution was considered 680 x 420, like this. [Shows with hands] And we proved to them that no one was going to make a T-shirt, or whatever they we worried about. It was all these vague worries, but we managed to convince them. But that of course also spurred the need to begin managing the real Rights and Reproductions around this. No, they hadn't been doing that before, but it had been on a Use License basis. And now they had to get General

Counsel involved, to really write a statement, and to understand what they were getting into, and have a plan for it. And I remember in the early days, we policed it a little bit. We would find people using images of the Leonardo and people would try to chase them down...

SH: Do you recall at the time any arguments or questions, particularly related to the NGA, insofar as this is a *National* Gallery, owned essentially by the nation, its taxpayers. Therefore they essentially own the works anyway. Did they also essentially own the right to use or copy or download those works? Was that ever part of the discussion?

NJ: That's an interesting question. I was mostly involved in those early discussions. At that time there was still this idea that there might be a business model, so to speak.

SH: Oh, I see.

NJ: We were going to make some money. The Gallery and a lot of museums, with some exceptions... like the Met has always been very good at selling things. It's a big part of how they get revenue. But, folks like us weren't too good at that. Or didn't understand how to do it well. And so, I think they had this, it was a bit of a naive idea: that they were actually going to generate meaningful revenue off of licensing these things. Because, "Our works are great, and everybody'd going to want them. And if we just charge them \$100... Who wouldn't afford that?" And there were other projects that you've probably heard of: M[useum] E[ducational] S[ite] Licensing and C[omputer] I[nterchange of] M[useum] I[nformation], which I was also involved in the late 1990s. The Gallery was one of the partner institutions.

SH: You were a part of CIMI?

NJ: Both CIMI and MESL.

SH: Perhaps you could speak a bit about those, too?

NJ: I was mostly supplying images and working on the data formats. CIMI was the first protocol- Z39-050 - protocol, which is in the sort of library space of I[nternational] S[tandardization] O[rganisation] protocols of exchange of data. So MA[chine] R[eadable] C[atalogue] is the format for library record interchange. CIMI was supposed to be the interchange format for Museum records information and for images... for tombstone metadata. Led by Howard Besser and some others. And then MESL was about sharing works of art under open license for academic use and universities. So you would create all these images and then supply them via some

infrastructure for use by art history students. I could put you in touch with people who know more about those projects.

SH: I met with Jane Sledge over at N[ational] M[useum of the] America] I[ndian] worked with CIMI and with Howard Besser early on. And she's the one who worked at C[anadian] H[eritage] I[nformation] N[etwork] in the 1970s. So she was describing it a little bit. But the way you phrased it is very easy to comprehend. One of the things that she had said was that CIMI was fairly close to what you and I have been trying to conceive of, which is not Image plus tombstone data, but something more robust.

NJ: CIMI was a progenitor of everything that would come behind it but with more flexible and expressive formats. What you're talking about, that format is here: Linked Data, which is easier to show than to tell, if you want to skip to that. I just gave a workshop on this at Museums and the Web. So it's fresh in my mind.

SH: Was it recorded or archived?

NJ: We have the deck and then I would be happy to talk to you about it, if you want to get into details. I don't want to derail our discussion. We were sort of going down another track. Is this okay?

SH: Yes, please continue.

NJ: So late 18th century the French invent the card catalogue and it's a revolution. Even the Library of Alexandria didn't have a card catalogue system. For about 200 years it becomes the standard way of giving you multifaceted access to a body of knowledge, granted in a Library. But there were card catalogues used for art collections as well. The Gallery had one and they were usually... it wasn't by topic so much as it was by artist, usually.

SH: Artist, location, and sometimes medium or another category.

NJ: By type, and also the Gallery, and a lot of museums were very influenced by the way they draw lines around, sometimes they call it "nationality", sometimes they call it "school". But "Netherlandish", "Italian Baroque"... periods and geography blended together.

SH: Patterns as applied to data.

NJ: Yeah, very much so. So card catalogues last and are really robust until you get to the computer age. And Relational Databases add additional structure, so you can have

complex schemas that let you point, with the primary keys, to show that all these different types of data stored in different tables are related to one another. And then you can do operations on them. You can do math. So you can calculate or inference a little bit—if other relationships are true, then I can guess that something else is true. And this is something that card catalogues can't do. Out of this fell all of these formats: CIMI, MARC...

SH: MARC came out of a relational database? I thought it preceded it a bit.

NJ: Well, theoretically a lot of these things precede the technology that winds up supporting it. SO people are thinking about things like MARC, long before the systems can really, in a consumer way, support that kind of thing.

SH: I see.

NJ: You've done your research. Libraries are always the leading edge of these technologies, right? In these organization in the 1970s, 1980s. They're getting these systems in, them and financial systems. Those tend to be the first wave. Then the web comes along and we start looking back, saying, "Well this is great, but what can't we do? And what would we like to be able to do?" Well Relational Databases are great, but there schemas aren't portable. And when you do a relational database for your collections, and I do a relational database for my collection, are schemas are invariably different. And it is very difficult to match them up. And CIMI was this idea: Let's just take the twelve things that we know we can agree on. Like: creator, object, medium...

SH: The tombstone.

NJ: Right, the tombstone. And let's just see if we can share those. And that's successful. You can do that, but it lacks the richness and the expressiveness of all those additional connections. So [e]X[tensible] M[arkup] L[anguage] comes along as a solution to this. It's web friendly. The schemas are customisable to and portable. You publish your schema; I got your schema; we're using the same schema. And it added this extra level of portability. And it meant that you could be as expressive as you needed to be. And what that meant was that you could be extremely verbose. And so if you've seen any of the big schemas, even the modest ones like C[omputerised] D[escription of] W[orks of] A[rt], which is the XML schema for works of art. Or T[ext] E[ncoding] I[nitiative], which is for printed text. These schemas are gigantic, massive. And they are so detailed as to be impenetrable. And so what do people do? We need CDWA Light. We need TEI Light. What are the top dozen or so things we want to share?

SH: And so you're right back to CIMI.

NJ: You're right, back to the same problem. Every time you want to interchange you run into this barrier of doing it in a rich way and you wind up sort of demoting everything down to this very, very, very high level thing.

SH: The bare bones or the common denominator.

NJ: Exactly. And so, just some examples here: You've got <METS> and <MODS> for images. You've got TEI and CDWA and now L[ightweight] I[nformation] Describing] O[bjects], which is the successor to CDWA. But this became unsatisfying very quickly. XML is also not very performant because it's so verbose and computers have to parse ... yes, it's machine readable, which is great in a way RDB isn't. And it is machine readable on the web, which is great, but to parse all of that text is slow. Even in the age of supercomputers on our desktops. It's not efficient. So in the late 1990s, Tim Burners Lee, godfather of the web, and some others said, we need a Semantic Web. Instead of creating a web which was originally conceived as a network of documents—a bunch of individual documents linked together by U[niform] R[esource] L[ocator]s. What we need to be doing is linking the concepts embedded in those documents, and the meaning in them. Let's link the concepts instead of the documents. How would we do that? R[esource] Description] F[ramework]. This is the heart of the Semantic Web and Linked Data. RDF is the XML schema for doing that. And its fundamental difference, well there are two, is that it doesn't just link documents together, like the web does today... I'm going to point you toward another thing, which you'll have to read and discover what it's about... It can take and model the individual entities: the people, the organizations, the times, the concepts, the sentiments... all those things and each of those things can have their own addressable U[niform] R[esource] I[dentifier]s. And you can say, "This relationship to this concept is X." And so what that does, it gives you this really... it's amazingly simple. The web originally related two things, or documents, anything that links these two things together. But it didn't have any directionality or cardinality. They say this thing has a relationship of Type X to this one and to that one. All the semantic web does is says, I have these two things. And instead of just relating them, it turns them into a sentence. I have a subject, an object and now a predicate. Or noun-verb-noun. It's a sentence, not just words, what things. And what it says is, "This subject has a specific relationship to this object." And you don't have to do this at the document level. This is the leading edge of a brand new era for cultural heritage. I've been doing demonstration projects and working with museums and I'm on the American Art Collaborative Project, which is 14 museums, taking their collection data, transferring it to Linked Data, using the ontology that has been developed over 200 years for cultural heritage.

SH: That's the CIDOC C[omputer] Reference] M[odel]?

NJ: Right. Then Linking all those together and saying, "What can we do with it? What is the value proposition here?" So how can we show museums that this is important to do, not just for collections information, but for your conservation information? Do you know about Conservation Space?

SH: No.

NJ: So it's part of the Mellon Space Projects. The Mellon [Foundation] funded... well remind me to come back to this because this is an important thread that will lead back here. So what we're seeing over the last year is that the Europeans are way out ahead of us here on this. Partially because their institutions are funded at the government level, and so the State is saying, "You must be open. You must do these things." This is really the only solution to do that.

SH: Top down?

NJ: Yeah, So you get Europeana, now 15 Million cultural heritage concepts...

SH: 25 [million]

NJ: ... all linked together and in their own data model, not CIDOC. You've got funding institutions interested particularly in the research potential for this like the Mellon Foundation, which over the last 6 years has funded the Space projects. They have for years been looking at the enterprise I.T. situation in museums and said, "This stinks." Only the big players can afford these monolithic silo-ed systems that help them manage all these different things. Only if I'm rich can I afford all these things. And the systems themselves, there is some choice in the market, but they tend to be monopolies. A significant portion of collection management systems market share is based on an architecture from the 1990s. Mellon asked, "How could we essentially kill that market place if we paid for a series of systems that could replace them that were convincing enough and open source so that no one would have to pay for them? Could we not just supplant that marketplace, but get medium- and small-sized institutions involved in managing their data and sharing it effectively?" And so they conceived of four projects. The first was Collections Space a replacements for a Collection Management System. There is a community being built around it right now. I don't know who is using it. It's considered a bit of a failure. It works, but it's not great. Archives Space, which is I guess a little bit better, though I don't know much about how it's doing in terms of getting people to use it. But the Mellon learned from those two projects. They learned a couple of really tough lessons. And they were determined not to make those mistakes again, like hiring a university to build it,

and making sure it's open source... And so when they did Conservation Space, which is a Case Management and Document Management System, that was my project. I was the product manager for that for three years... And Research Space, which is an RDF data aggregator for a museum, for researchers so they can bring in linked data from all over the place and researchers can have this incredibly robust research and information use environment.

SH: So they can tap into the Collection Space and the Archives Space and any other linked data?

NJ: Right, it doesn't have to be museum data. It could be these authorities that you are using for Geo names, or for Getty Thesauri and all that. The Getty thesaurus has released its linked data in the last year. So both Research Space and Conservation Space are semantic from the inception. They are RDF-based. So everything that in Conservation Space is Linked Data. Everything. Every piece of information in Conservation Space is a first class object. You can export it and transform it any way you want and link it to anything else. And if you are using Research Space, or you're trying to do something else, that, for the first time, of everything a conservation department does, every piece of documentation... images, reports, data... is all linked data.

SH: Wow.

NJ: I just saw a demo of how they are getting on that yesterday. The folks in Bulgaria, who are developing it, did a demo. And it's really coming along. They should have released it in a demo-able form in the fall [of 2015] and it should be released next spring [2016]. Research Space is on the same timeline. Dominic Goldman at the British Museum is in charge of that. I could go on about linked data, but I don't want to derail your questioning.

SH: No, thank you, but this is the culmination of all my lines of questioning.

NJ: One of the things as these projects wind down is that the Mellon knows it can't be, it doesn't want to be, in the business of subsidizing these systems forever. So part of their plan is that these are open source. And if they build into the grants the requirement that these institutions that banded together to make this happen... to build it, to test it, to use it... are responsible for building communities of use and support around it. Then they've got a timeline on which they can fade away. They can sort of fledge this thing and then it leaves the nest.

SH: And hope it happen sooner than our withdrawal from Afghanistan.

NJ: (Laughs.) Right. Let's hope it doesn't take that long. The Mellon is betting that they won't still be on the hook that long.

SH: I don't know about that

NJ: Me, too.

SH: It's a great idea, in theory. But we're talking about a fan base and attracting attention to some pretty esoteric interests, sometimes.

NJ: I'm suspect, too. I mean it's brilliant. It makes all the sense in the world strategically. But besides the linked data workshop that we ran, where we talked about not only what linked data is, but how would you talk to people about it. You recognize the value, but how do you talk to others about it so that they see themselves reflected in the value. And how do you talk to management about it... these are two different kinds of conversation. And one of the things that comes up again and again is that as you have a conversation about all of these issues is: what does it mean for you to build communities that really live and self-perpetuate around open source? And the answer is: nobody quite understands what the secret sauce is. Sometimes it happens. Sometimes it doesn't. And when you deconstruct why, there is no obvious pattern, except outside of the domain of cultural heritage where the rules are different. So why does Mozilla work as an open source community. Well the reasons aren't necessarily transferrable. They don't map to cultural heritage. So we ran this hour-long discussion. It was called "Open Source, Open Data, Open Access, Open Discussion". So we packed the room. We split into three topics. And I had some IT executives from museum in my group about Open Source. Their prime concern was, "I've been trying to do open source. I've been trying to deliver to the community. I've been trying to build these communities of use and support. And it isn't work. I don't know what to do."

SH: Did anyone have an answer?

NJ: None of us has any answers. But it's going to be critical to figuring out how any infrastructure that anyone builds around linked data or anything else for museums is at least repurposeable. Whether or not it builds a fan-base and a community of access is maybe a separate issue. So it's an open question.

SH: One of the issues that we've talked about quite a bit is that, as you were saying with the CIMI, is that you've boiled it down to this tombstone of information, these twelve essential categories, and the last I talked to TMS they were saying essentially 90% of all museum data that they map to their system falls within these twelve categories. So they've got, I don't know how many eons of categories after those twelve

that you can add to, individualize, and standardize to your museum. But most clients just use those twelve, for the sake of time, or staff. But then when you move on to Europeana, for example, you've got all these museums mapped. You've got 25 million objects on it. If I go there and I search by a name it doesn't search across languages. The things it pulls up are things that... it doesn't pull up things that I know are in those collections, because of the particular descriptor it's been given. When it does pull something up, it pulls up only the tombstone information. Unless, like for example the Ashmolean and the Fitzwilliam... there are a couple of museums that have really rich data.

NJ: RKD [Netherlands Institute for Art History], British Museum...

SH: Right, exactly. But most of them they'll just pull up the bare minimum of information that I can find in the gallery. So, I'm postulating here, the data that's required for richer use, let alone for richer access, let alone richer meaning, richer connections, etc, is the data prospecting that happens at the accession level. I mean it certainly happens in curatorial at the research level, it happens in conservation and in the archives, but we're so engrossed and trained into thinking that, here is our tombstone data. It is what it is and never updated unless there is an attribution correction or a tweak of the title or the date. But so what? And eventually we're all connected and can access multimillions of objects, but it doesn't give us any richness.

NJ: That's right. So there are three dimensions to what you're talking about... and probably more, but three that I'm thinking of. One is I'm going to call it "Depth", because I like that metaphor. Your tombstone information only goes this deep. But you've got all the sort of lateral information, the things that museums don't often have time to manage, which is the detail of the constituents.

SH: People and places providing context to an object.

NJ: Right. And there is all this rich connectiveness between those people. Who influenced this work? Who did he study under? Who commissioned it? Who bought it? Who is the subject?

SH: Well, and not just people, because you could get into some rich detail there, but it depends on the person in charge of describing this work. Do they care that's an elm tree in the background and if not, no researcher on elm trees will find it. But I digress... please continue...

NJ: That important. We'll call subject the second layer. And the third layer is all the metadata around the history of the object. So this is the second dimension—it's the longitudinal data about the object. We thought it was by this person, but we changed

our minds. We used to call it this, but now we call it that. It's been exhibited in forty different places over its lifespan.

SH: You definitely don't see that in Europeana or in TMS for that matter.

NJ: Provenance is one of the richest... and you've got to see Carnegie Mellon on this. They have converted a section of provenance data to link data, and what they are doing with it is awesome.

SH: Really? I'll check it out.

NJ: They blew everybody away at Museums and the Web last week. So there is this depth. And as you get deeper and deeper, you deal with this longitudinal factor, of change over time. And there is another layer to the longitudinal, which is, I think, also interesting. And that is the CIDOC CRM... so you've got these different ontologies that will map to link data for cultural heritage. The E[uropeana] D[ata] M[odel] is the CIMI of linked data. It's the twelve fields because harmonization is hard.

SH: Right, especially over millions of objects.

NJ: Right. Mellon convened a two-day workshop in December, because they are concerned about this. We're putting all this money into linked data. If you don't link to each other there is no point. How are we going to harmonize?

SH: Can I stop you for just a second? Linked data IS the semantic web, right? They are interchangeable?

NJ: Yes, it's just a friendlier term. Linked Data has become the *lingua franca*. "Semantic web" didn't mean anything to anybody. Everyone was talking about the "Semantic web" but no one understood.

SH: So "Semantic" was too abstract?

NJ: Right. So "Linked Data" is the preferred term. And in cultural heritage you'll see Linked Open Data, and L[inked] O[pen] D[ata] L[ibrary] A[rchives] M[useums]. "LODLAM" is common these days. So the other longitudinal layer is the CIDOC CRM, which is an incredibly rich model. I mean simple in its form, but flexible and robust in a way that you can model extensively. And it doesn't just model collection data, it models argumentation.

SH: What do you mean?

NJ: You can take art historical ideas and argumentation over time and model them and layer on top. We saw this unbelievable pilot project out of M[aryland] I[nstitute] C[ollege of] A[rt] in Baltimore. One of their students was interested in Van Gogh. And the Dutch museums are way ahead of everyone else... they are all publishing linked data and they've been doing it for years... and the student took that linked data for his works of art at the Van Gogh Museum I think and his manuscript letters. He was a voluminous letter-writer. Those have all been transcribed. So she ran natural language processing sentiment analysis on his letters and asked "What are the positive and negative valences of the words that he's using?" Because she is reading the art-historical context for his paintings which haven't used the manuscripts, and which all say things like, "Look how dark the composition is. He was clearly depressed." And if you did a sentiment analysis on his letter, he's a happy guy. When you link those two things together, along with the argumentation over time, you can start to bust art history wide open. But you have to be able to combine data. And here's the third dimension I was talking about: You need heterogeneity in the data you are linking together.

SH: Well, that's the problem, isn't it?

NJ: If I'm not linking van Gogh's manuscript with his works of art, with something else and bringing these all to bear together... just linking a bunch of collection data together... there is nothing there. I'm sure you'll learn some things. You'll do more than you could with relational data.

SH: But you have to dig, though.

NJ: You gotta dig, and do the hard work of getting these data in formats and harmonizing it. Once you start doing that, rich, rich, rich stuff starts to happen.

SH: But harmonising happens at what level? I mean you have to reduce it to enter it; you have the CIMI type models and the RDF light...

NJ: Here is the beauty of linked data. And I admit; I'm taking a one position on this. It's something you can argue. I've seen it work. It's what we're encouraging our client to think about and do. One of the things we asked the people in the work shop is... Collection data is obviously the low-hanging fruit. There are tools out there like Karma, and the British Museum tool, and the one that CIDOC themselves are developing that will let a non-technical person map their collection richly to CIDOC CRM in about a week.

SH: Wow. Data migration is usually so... tedious.

NJ: but if you accept that that doesn't give you the type of richness that you really want to gain out of a linked data proposition, and you want to include provenance data and you want to include exhibition data, and you want to mash up your conservation data, you want to take your curatorial records and files, you want your images brought to bear, your media files... now you need a serious strategy up front about how you are going to harmonize those things. And that's what Mellon is interested in now. We're starting to work with the American Art Collaborative. We're going to ask Mellon to fund exactly his program. So the solution depends on what materials you are bringing to bear. If you are bringing in things from cultural heritage, you're doing ok, because the CIDOC CRM, or some ontology in service to cultural heritage, will help you. The third party resources, for instance like Geo names... there's no reason for museum to museum to manage that "Lisbon", in a place called "Portugal" in a place named "Europe". Someone has already done all that. That linked data is out there. Increasingly the constituents, the people, that's somewhere. There are authorities out there where you can do that. And you should be adding your material to that. But U[nion] L[ist] A[rtist] N[ames], they are encouraging people to give us your artist information, so we can make ULAN the authority for artists names. You shouldn't have to manage this. When you publish it on the web, Google will pick it up. They are harvesting that stuff. So depending on what you're publishing, you need a scheme for how you're going to pull these authorities together and then map the difference between things. The trick is when you start combining across different efforts. It is one thing for me to do it for myself, because I can manage and control the consistency and the harmonization. I can pick carefully. I can do all that back-breaking work. But you are going to do it differently than I am. And that's okay, because linked data gives you this power, let's say you've got an entity that you call "Franklin, Benjamin" because reverse attribution makes sense to you. And I am talking about "Benjamin Franklin". When we try to link together... well the idea of linked data is that if you are not linking back and forth, you're not expanding the knowledge graph. There is no point. So how do we manage our connection one to another? One way to do that, linked data makes this very simple. It's called the "Same as" link. All I do is say that this is the same as this and now our graphs are linked together. And anyone traversing this graph doesn't see a difference between your graph and my graph. But, Benjamin Franklin is an interesting example because he is a scientist, he's a diplomat, he's forty different things. And different people in different domains not related to cultural heritage are all going to describe him in their own way. Does that mean that every person has to link to everybody else? No, that's not sustainable. You can't do that. And that's why these authorities exist. Here is an entity for "Ben Franklin" all we have to do is say "same as" to an authority and we're all linked together. Now our graphs are linked. And so, that's just one example that heterogeneity can be overcome without having to collude one on one. We use third party authorities.

SH: realistically, where does that happen in a museum?

NJ: It's going to happen as we bring ULAN, with Geo Names... those kinds of things.

SH: One of the things I'm trying to get to the bottom of within the museums is, traditionally it's been the registrar who is essentially charged with data collection, sometimes prospecting.

NJ: True.

SH: There is an object record. Now that object record is in a collection Management System. Now that collections management is to some degree connected to another system which puts some of its data on the web, for example. A very little bit of it on the web. But you have this limited date, a singular person, and curators who aren't thinking about the work they do as potential data and conservators who aren't necessarily trained, though I think many of them may think this way, as what they are doing as creating information that could be used as or for data, where it searchable or link-able. So I'm trying to think about how the IT guys are always doing this, the curators say, "Yeah, that doesn't have anything to do with me." Many have refused to meet with me, saying data is not their business. Same with conservators. That is really telling. They think my project has nothing to do with my work.

NJ: this is where the value proposition comes in. This is the things we sold hard in the workshop. You will never convince everybody by coming in waving your arms claiming, "Eureka! I've found the Holy Grail!" It's never worked in or outside of the domain and it won't work here. So we need value propositions that let doubters see the allure in it. SO that's what we're working as an equal and parallel project. We're pursuing several avenues. There are others. We're trying to create demonstration projects that are so obvious, where you go want to emulate them. So you're not selling linked data, you're selling the potential to make the work easier and more significant. It gives you greater access to resources. So we get back to this question of how you develop the systems that then realize the potential. Research Space is one of those examples. It is the value proposition for academics. We're trying to develop those use cases that really amaze people. And then find ways to fund pilot projects where we can demonstrate the potential.

SH: What kind of timeline are you talking?

NJ: We're talking about a long timeline. I mean we're in the strategic phase; we're getting a really robust set of use cases that is starting to look good. We're going to get some funding, hopefully from Mellon for the American Art Collaborative. We're also working with American Art, because they were a very early adopted of Linked Data,

but they didn't know what to do with it. Then we'll start building out these pilots, like I was mentioning the Carnegie Mellon Museum of Art Provenance Application. We're starting small, trying to make that value proposition and then that infrastructure we hope will follow along behind. Conservation Space will be here in about a year. Research Space will be here in about a year. The tools to map to CIDOC CRM are already here. We're on the cusp of this becoming real for museums.

SH: I completely agree with you. How do we get people to understand these spaces where data could come from?

NJ: I think there are a couple of ways to address that. We're at this inflection point that it could go either way depending on how the next few years go. But I think there are several ways forward based on what I'm hearing. Conversion to linked data does not have to be wholesale. You don't have to throw away your existing systems and have to start over. Or you don't have to wait until the massive collections linked data system comes along. Linked Data can be very flexibly integrated into existing architectures. So the registrars, who are highly trained to all sort of level of detail in their data management in systems that very robust... And they are robust for a purpose, because museums use that data to do important things. And so transforming that to linked data is the model that we're using. So they continue doing what they're doing. For the purposes of using linked data out in the world, you do a translation on the export of the data. You map it to linked data. And then you store your graph database out here and do what you want with it. And you create an architecture that refreshes that on a cycle. These folks don't have to change what they are doing, or necessarily change what they are thinking about what they are doing over night. Where they will see change, I think, is that instead of writing provenances long strings delimited by semicolons, they are going to start doing as more normalized data. You'll format provenance and exhibition records more like in a relational way. Within their current systems. I think you're right to point out that a lot of museums only have the time to focus on the tombstone data. And that's fine. You may be asking them, though, to go one step further. Maybe they need to do some constituent management. Which could be thought of as a project, less than a process, because there is a finite number of constituents you're going to manage until you ingest new stuff. So there is this idea that linked data can be flexibly integrated into existing architecture. But where you don't have any systems of support at the moment, you've got an opportunity to do linked data from scratch. Those systems are under development. Conservation Space for instance. I mean it will be the only conservation document, workflow, and case management system in the world, that I know of. Other than a couple that have been built by hand in small institutions.

SH: and the idea is not just an internal management system, but one that is shareable across the web?

NJ: Well this gets at the other nuance you were talking about. The conservators are a conservative bunch by nature, but I think we're also seeing a bit of a culture change there as well. So I have friends in the hard sciences. One is an astrophysicist, and their professional associations have codes of ethics that include rules that state you have a year to publish data. And after that year you are obliged to put your data out there.

SH: I wonder how art historians or curators would react to that.

NJ: But it's acculturated into the sciences.

SH: But there it can become obsolete very quickly, whereas in the humanities...

NJ: I understand that every ten years their precision and volume of data changes by an order of magnitude. And so you have about a 5 to 10 year horizon before the data is not useful. So you're absolutely right to point out that in art history, things don't more quite that fast.

SH: And it accumulates. Their knowledge is created by amassing, whereas hard science tends to negate what went before and replace it. It certainly builds on it, but in a different way.

NJ: It's definitely different. SO there is this challenge of figuring out, what you do with a culture that's not necessarily used to thinking about sharing until you are absolutely ready to share. I don't know the answer to that question.

SH: conservators are conservative, as we started this path with, but they also bridge the domains of science and art. Maybe they are the key?

NJ: I think there is a way to think about phasing how you include conservators in a world where the idea of sharing is the default, not the exception. Just a thought experiment, using them as an exemplar. It's a really interesting question. The one thing that conservators are very good and focussed on sharing is the scientific aspect of what they're doing. So the material science they are doing and all that information, which is the science domain, not the art domain technically, is something they're very into sharing. Granted it's not necessarily in the formal ways that other sciences do. But that is on the tail end connected to a long term process of how that feeds into an interpretation. So the curators and the conservators are equally invested in the outcome.

SH: I totally agree.

NJ: So, I'm trying to divide the problem a bit and say that there is some aspect of this where, when Conservation Space comes out, I'm hoping that at the moment they're considering using a hosted environment that everybody shares, but there would be firewalls between their data. They haven't quite yet come to grips with the idea that some aspects, maybe all in the future, would, at the appropriate moment, be linkable to a larger web of linked data around conservation. But I think they do see that certain aspects of the material science information should be shared. That's an authority. I mean I shouldn't be managing the definition of oxygen in neither should you. Some authority can do that. It's this leading edge of trying to get them interested in this.

SH: For example what is the chemical trace of the lapis lazuli that's used in 14th century manuscript?

NJ: Right! That should be in a centralized authority. Not in my data.

SH: But we should be able to map it to all the other objects that use it.

NJ: Yes!

SH: NGA was early on looking at establishing a database-while it would have still been in analogue form-of the nuclear signature of pigments. Another example: Paul Messier, formerly at Yale created a way to create a "thumbprint" if you will of photographs, so that you could compare photos from different institutions based on this grid of four points to see if a photographer as using the same paper or not and using it to identify the expressive building blocks of photographic paper.

NJ: So you get this proxy model between the real object and what you're trying to analyse. And it gives you the appropriate level of abstraction. Very interesting. That's a really good analogue to one of these things that linked data does which is called "inferencing". Inferencing is this idea that across a very large graph, where there are links between all these things, and these canonical links cannot make sense one to another, but way across a graph and two things on the distal ends of some path, what can you inference about their relationship to one another based on what's in-between them? And linked data allows you to do that automatically. The whole semantic idea has actually been around since the 1950s; because the intelligence communities wanted to do this. And the guys at U[niversity of] S[outhern] C[alifornia], who were building the karma tool that does the mapping to the CIDOC CRM, they have a huge D[efence] A[cademy] R[esearch] P[rojects] A[gency] grant. And they are harvesting off the web human trafficking information and in real time directing international law enforcement to bust up these rings, using semantic differencing, something no human, no analyst in the CIA could do. All this is happening in real-time. It's astounding. There are these custom built pieces of software that are letting the big regulatory

agencies look at all these microsecond financial transactions and detect fraud. And it's all done with semantic differencing.

SH: But this is also related to Big Data, or at least to the volume and variety, or "heterogeneity", as you said, of data. But museums, to take it back to museums are not contributing, relatively speaking, a lot of data points. And so my own inference is that we have to somehow expand the community of data creators if we want to expand the data we create.

NJ: It's why Google and Bing and Yahoo and everybody do schema.org, which is the semantic web for the Internet. And if museums are still interested and I think they are, in projecting their authority about the objects they collect and the ideas that they generate, if they are going to be visible at web scale in ten years, they don't have a choice.

SH: But yet all of the factors that contribute to that are being controlled by people who don't generally tend to think that way.

NJ: Well, I have to be an optimist about these things. I respect that there's so much work to be done. And I just don't mean building systems, but we have to build these convincing use cases. We have to demonstrate to people. We have to build pilot systems that will make it as obvious to them as it is to you and I that we need to get on this train. It's not just linked data. There aren't enough humans in the world with enough spare cycles to read through documents and pull out entities and make manual links to things. But luckily the digital humanities side of things which started really literary criticism people saying, "I really wish there were more graduate students for me to test what is potentially Byronic about Emily Dickinson's poetry" or whatever they think about. But the corpus is just too big. But they made friends with the linguists, who said, "That's just natural language processing." So there are these tools, an increasingly robust and usable set of tools, that you can sic on a corpus and it will pull the entities out with remarkable precision. Then you map those entities to an ontology and now you've got linked data of your entire archive. People are starting an archives with the XML finding aides.

SH: There is a huge change management challenge in front, changing the frame of reference.

NJ: Well, and understanding that the change brings benefit and that everybody wins. We'll need to carefully pick our partners in this early phase, so that you build a group of people that are pre-disposed or interested in these projects. Sort of teasing the edges of these things. I'm all for taking the straightest path in these early days. I hate to wrap this up because this has just started to get really interesting.

SH: Well let's follow up on a phone call sometime or conference call if you wish. I'd love total to you some more ideas sometime. We'll email.

NJ: Absolutely. I'm happy to. If there is any material that we're producing on the linked data side of things that are of interest to you. I'll just share it all and then we can go from there.

SH: That's very kind of you. Thank you. This has been so fascinating.

NJ: Likewise. I'm so glad to hear people are thinking about this and care! This is great. Oh, one thing to keep in mind is that at the moment were talking to museum technology conferences. But at some point we need to branch into other places where there is a receptive ear from curators.

SH: Thanks again.

NJ: Good luck to you.

APPENDICE R

TRANSCRIPTION DE L'ENTREVUE AVEC ELIZABETH WALMSLEY, *HEAD OF PAINTINGS CONSERVATION DEPARTMENT, NATIONAL GALLERY OF ART*

Date : le 16 avril 2015

Lieu : National Gallery of Art, Washington D.C.

Intervieweuse: Sheila Hoffman (désormais « SH »)

Interviewée: Elizabeth Walmsley (désormais « EW »)

SH: For the record this is an interview with Elizabeth Walmsley, painting conservator at the National Gallery of Art on April 17, 2015

SH: Let me tell you a little bit about it. My interest is effectively what data goes into object records. I'm a former curator. My interest is how we have used or are using databases.

EW: Like TMS

SH: Like TMS, but more semantic. How can we advance what we have. In order to do some of that research, my dissertation has become focused on the history of documentation. How it has evolved in relation to optical and digital technologies. So, did the advancement, for example, microscopy, telescoping, did those have any relationship to how we document works of art? How did the advent of the computer and its various iterations, software advances...how did that impact how we document the objects? Because I'm looking at documentation as data mining. So Anne [Halpern] and Barbara [Bernhard] had lots of background for me, because we tend to do textual documentation for the Registrar's Office to a greater or lesser extent, there is photographic documentation, and then there is the documentation that occurs during conservation treatments, which is separate but still a form of documentation. This is something that keeps coming up. Conservation has been semi-related and semi-separate at various times and in various institutions. So here, I'm looking at the NGA, then I move on to Ottawa, London, and then Paris.

EW: So we're the first?

SH: You're the first. You're my "home institution" in a way. I live nearby and can therefore work out some of the kinks in my research approach before going further afield.

EW: So what is your program of study?

SH: I do a cotutelle, a doctorate in Museums studies, Heritage and Cultural Mediation at the University of Quebec at Montreal, and then I'm pursuing a Doctoral Degree through the Sorbonne at the University of Paris 1.

EW: Because I am trying to understand more of what you mean by data mining? In order to get a narrower framework for what you're looking for.

SH: What's emerging to me, is that we use various terms for documentation in museums—cataloging, inventory, indexing, etc. But it has essentially emerged as that we gather data about objects, to computerize object records. Then those pieces are then aggregated to form information about objects. So I'm looking at documentation, specifically the history, to ask what kind of information we are documenting, what kind of data are we gathering.

EW: So I think what we should do is talk for a little bit, you and I, and then I will take you down the hall to introduce you to Bert Marshall. I don't know if you're familiar with the Mellon funded ConservationSpace project?

SH: I was going to ask you about that. Are you involved?

EW: I am not, but Bert is the coordinator for the project for the National Gallery, so he is really the person to ask about that. And then the other quick thing, I'll point out, is the Systematic Catalogue project, did Anne Show you these? In each one are the Technical Notes. And the Dutch Catalogue, which was printed maybe 20 years ago as a book, is now online. So it's been updated. Are you familiar with the Code of Ethics for the A[merican] I[nstitute for] C[onservation]?

SH: Only vaguely. That is to say, I know it exists, but am not familiar with its text.

EW: So if you go on the AIC website, the Code of Ethics should be online. Then there is a second document that's related to the Code of Ethics, the Guidelines for Practice. In it it talks about how it is a professional requirement to document our work. That might be important for your work.

SH: Do they create standard forms for your work.

EW: No, because you can imagine that each conservator...Conservators typically specialize²⁹⁹ in a particular medium, e.g. painting conservators, object conservators, paper conservators, and some narrow their focus even further, e.g. conservators of modern and contemporary paintings. And what I understand for TMS is that they have a Conservation Module, but that each museum has to adapt it for each type of media they use. As you can imagine, a documentation for a book or an archive, is going to be different than that of a single painting.

SH: You don't use TMs for your files.

EW: The Registrar's use TMS. We don't.

SH: Do you use a different database, or document management system?

EW: We use FileMaker Pro. Everyone has their own computers. And in the beginning we all maintained our own Word documents for examination and treatment reports, with each person maintaining their own file naming protocols. And then at a certain point we realized we would be better off if we used a FileMaker Pro database as a "text dump," meaning that the text of our reports would be archived together in a single file (and would eliminate the problem of a single filename referring to several different paintings). So we're using FileMaker Pro as a temporary archive of our conservation reports. But when you talk to Bert Marshall, ConservationSpace is the next step for us. I'm good at FileMaker Pro, so I have created a lot of databases for my personal workflows and some of the Painting Conservation Department's workflows, but the other departments may not do that. So I use it basically for turning paper forms into computer forms. But each department is different. So the purpose of ConservationSpace is to have everyone use the same platform (or place) for archiving their documents.

SH: But it's not a modified version of FileMaker Pro for NGA, like Leonardo was a modified off-the shelf?

EW: No, it's just that I happen to be good at that program. So it could have been Excel or Access...

SH: Okay. May I ask you some questions about access to those documents, or is that a question for Bert?

EW: it depends on whether you want the history or the future.

²⁹⁹ Une liste brève des domaines de spécialisation des restaurateurs à le site Web d'AIC : <http://www.conservation-us.org/specialty-topics>

SH: History first.

EW: All of our documents were done at one time on typewriters. And gradually, I've been at the Museum long enough that I remember when we had two computers per department.

SH: How long have you been here?

EW: 25 years. So, over the years, everyone gradually got their own computer.

SH: Do you have object files, is that how the Department tracks them, or do you keep them on an internal server?

EW: Yes, correct. It's really everything currently and in the past, the primary document is a paper document. So even though we use the computer and we use FileMaker Pro, it's the printed out paper version, the hard copy, that is the primary version. Because those are the ones that are signed off on. So we have digital copies but they lack official signatures. The original digital copies reside on our personal computers, since we no longer have a secretary to transcribe our notes; we do that ourselves. The hard copies are signed and filed in the Painting Conservation Department object files; photocopies of the signed reports are in the Department of Curatorial Records. Copies of the digital files are in a Filemaker Pro database (as a "text dump").

SH: Is there an existing checklist or protocol about what goes into every paper or digital file that you create, or is that up to the conservator and dictated by the need of whatever you're conserving?

EW: There is a protocol for what documentation should be produced. This protocol follows the Code of Ethics. For the systematic catalogue, I am referring to the point of view, e.g. what we choose to concentrate on. For example, the Technical Notes in the Systematic Catalogue concentrate on the painting's original construction, its current condition, and how its condition may have changed over its lifetime. This is different from a Treatment Report. Treatment Reports discuss those same things, but also include information about the treatment. In painting conservation a lot of the paperwork...the Systematic Catalogues began 30 years ago, and the first conservators were on staff around 1978.

SH: Wasn't it around the 1950s? I read about it in the Annual Reports.

EW: Oh, right, because the Museum really isn't that old. A lot of the Italian Paintings were owned by Samuel H. Kress, who had his own restorer. So when they

came into the gallery, they had already been restored. But when paintings change hands, often the dealer has them restored so they look better and fetch a better price. OR when someone buys them they want to put their own "stamp" on it. So paintings are often cleaned when they changed hands. So in terms of restoration, most of the restorations of paintings in the collection are a maximum 60 years old, because that's how old the museum is. So there is paperwork from that. I understand you went to the Archives.

SH: Yes.

EW: Then maybe 30 years ago, whenever the Systematic Catalogue project started, we created a new...well, not a specific format, but there were certain pieces of information that we wanted to capture so that they would be uniformly collected for the Systematic Catalogue. I mean in general, if a painting had been examined, it would have had that information...the painting's original construction, its current condition, and how its condition may have changed over its lifetime. The "Notes to the Reader" at the beginning of each Systematic Catalogue volume discusses this, as well as the equipment/methods used to examine the paintings; as well as the importance of the dialogue between the conservators and the art historians. I mean it's called Systematic Catalogue because we systematically brought paintings to the lab to examine them.

SH: But the Systematic Catalogue doesn't have every single work in it?

EW: It has nearly.

SH: I randomly chose an object file from every 20 years of the institution history, and only one of them was in the Catalogue.

EW: I should say that the Systematic Catalogue Project started 30 years ago, but each volume took about 20 years to produce. That's why you won't find the most recently accessioned works. The Dutch systematic catalogue has just now been updated (from the print version) and is now online.

SH: One of the interesting things about the NGA is that the Conservation Department has been producing technical photography since the 1940's. But I understand that much of that has been removed from the Registrar's Files and transferred to Conservation Department files. And I think I understand why...so that the conservator can review the documents with the researcher. Not because it's off limits to the public, but because it may require interpretation, is that right?

EW: Yes, partially because it requires interpretation and partially because it gets superseded. We may have infra-red photographs, and then we might have images captured by an infrared vidicon camera which is a newer technology, and then we might have an even more up to date version. And if someone is a specialist or researcher, they will need all three, but the general public would want the best and most recent version. Also, our files are active files, so it is appropriate to keep everything together, old and new versions of particular documents. And then for me personally, I also am an advocate for keeping it here in the [Conservation] department, because we have not caught up with printing out everything that we've done. It IS NGA protocol to have technical photographs stored in the Conservation Department, not the Department of Curatorial Files. So we may have captured ...how familiar are you with infrared reflectography?

SH: Some yes.

EW: So you have a painting on an easel and an infrared camera that only captures only one small detail at a time, but then you have to stitch them together. And that takes time. And so we don't always have the overall composite printed out for the files, even though we would have the separate detail images stored on the computer.

SH: My understanding from Anne [Halpern], when a work of art was accessioned, it wasn't necessarily sent down for photography, technical or aesthetic, I suppose, unless the curator wanted. I understand that conservation came in and did a summary report on a work of art, to document that it is sound. So does a work automatically come to Conservation for a more thorough examination, or is treatment just made after something is noticed, or if a curator requests it? So the action of initiating the conservation process launches documentation.

EW: We never authenticate artworks. But we do a summary report to note any damages and if the painting is structurally sound. Treatment is completely separate from acquisition and separate from examination. Just because a painting is acquired does not mean it will be restored, and just because a painting has a detailed examination does not mean it will be restored. You should talk to Bert. He's spent a lot of time make flow-chart of exactly this. But, off the top of my head you have acquisition and conservation. After a work is bought, it will come to the studio, but it sort of depends on if the curator wants it hung immediately. As soon as it comes into the museum, it gets a brief report, as you said. For the more thorough examinations I think it sometimes depends on if the curator wants to hang it immediately or if there is time for it to come down here for a longer examination. It takes a couple of days to write the report. So that's Acquisition. For Treatment documentation, that's a whole other flowchart. Because the decision to treat a painting is made through a dialogue between the curator and the conservator, and it depends on any number of factors. We

lend too many paintings to special exhibition to clean them for special exhibitions. That's not our driving force. But perhaps the curator is working on a catalogue raisonné, so that might be one reason. Once the decision has been made to treat a painting, a proposal is written and it goes to be approved by a long list of people, including the NGA Board of Trustees.

SH: Chemical Analysis...?

EW: That's a whole different department. We have a scientific department.

SH: And is it only done if it's required?

EW: Yes.

SH: Can it be done if a curator is specifically interested in a chemical composition?

EW: In years past, that happened more than it does now. We take very few cross sections. The whole field is much more interested in non-destructive analysis. So yes, we take a lot x-rays and do infrared imaging, but we also do a lot of analytical imaging. And even with conservation treatments we take very few cross section. That was more in the 60s and 70s where they would take more. Nowadays, looking at objects from different points of views (technical photographs, like x-radiographs and infrared images, but analytical imaging like XRF mapping, etc.), maybe you can find the answers without having to take a physical sample.

SH: That's one of the things I'm thinking through: Looking at all those points of view and how they can form a clearer picture of a work of art. So, whatever may come out of a chemical analysis, or any other analysis, is all of that information open to the public. Or is that restricted?

EW: We are a federal agency so all information is open to the public. For me personally, and again, this is not the official NGA viewpoint, my concern having everything up on the web is that we lack the dialogue with the researcher. And over the years I've had many researchers write to me to ask question. WE send the information, but we tailor the answer. For example, we've had people ask for an x-ray of a painting, "because I want to know x, y ,or z about a painting." And on reading their request more carefully, you realize, they don't really need the x-ray, they need something else. So, that's my own personal concern about the lack of a 2-way dialogue. But we answer lots of questions.

SH: Do they still do expert opinions here?

EW: Meaning members of the public bringing in privately owned artworks for the conservation staff to advise them on whether or not the paintings need restoration? We do not do that now and as far as I know, we have never done that. I know other museums do. But I don't think we do.

SH: There was a Conservation Manual on Controls that was in the Registrar's Procedure Manual, I was wondering if I could have a copy.

EW: I'm sorry I don't know what that is? Like a controlled vocabulary?

SH: No it was more a procedure's guide.

EW: and why would Anne have it?

SH: Well it was part of a larger manual directed towards the procedures of accessions and loans...

EW: I've never seen that. I've never even heard of that. (Laughs) I know that the Registrar's as a profession have the museum handbook, is that it?

SH: No that's not it. It's not an industry wide handbook. It's an internal guide.

EW: Sorry.

SH: No worries. I believe that was my last question. So, thank you so much for your time. I really appreciate it.

EW: You're very welcome.

APPENDICE S

TRANSCRIPTION DES NOTES DE LA RENCONTRE AVEC NAOMI LEWIS, *REGISTRAR, NATIONAL GALLERY, LONDON*

Date : le 9 octobre 2015

Lieu : National Gallery, London

N.B. En tant que Registrar, Naomi m'a orientée dans les procédures relatives à l'acquisition des œuvres d'art à la NGL, qui utilise TMS. L'entrevue n'est pas enregistrée. Ce qui suit est une transcription des notes prises pendant la réunion.

TMS is primarily for the management of collections movement, location, and status.

The registrars are primarily responsible for the logistics of movement, and so logistical documentation. A location inventory is taken monthly

Around 2010 The Registration Department was split into two sections. One handling Exhibitions Loans, the other managing Collections, but implicating loans to other institutions, long terms loans to the Gallery and temporary loans. The first section required two dedicated registrars and a total of six people for the staff. The latter section required four people.

Primary duties include TMS data entry, for which there are crib sheets and desk instructions. These are like how-to manuals, but there is no Departmental Procedures Manual.

There are Acquisitions Logs, a worksheet.

Physical photographs of the objects were moved to the physical dossiers

APPENDICE T

TRANSCRIPTION DE L'ENTREVUE AVEC BARBARA BERNARD, *VISUAL SERVICES COORDINATOR, NATIONAL GALLERY OF ART*

Date : le 16 avril 2015

Lieu : National Gallery of Art, Washington D.C.

Intervieweuse: Sheila Hoffman (désormais « SH »)

Interviewée: Barbara Bernard (désormais « BB »)

SH: This is an interview with Barbara Bernhard, at the National Gallery of Art in Washington D.C. on April 16, 2015.

BB: The point I was going to make, before we start talking about the images, is that we would share with the Curatorial Records, our documentation on where images might be published from our permission forms, when we were totally paper based. Back in the olden days.

SH: Just for a sense of what kind of background you're coming out of and how long you've been here, when did you start in this position?

BB: I started in this position in 1981.

SH: and it was already the Department of Visual Services, is that correct?

BB: Yes.

SH: And what is your title?

BB: I'm coordinator of Visual Services.

SH: and before that were you here in the Gallery but in a different position?

BB: I started in a temporary position in the Press Office. And then I've been in this office in several positions.

SH: Did you work at a different museum before here?

BB: I have a B[achelor of] A[rts] in Art History from the University of Virginia.

SH: so photography: Were you more interested in photography from the art history side?

BB: I really wanted to work at the NGA, so I took the temporary job. And this job happened to be opened and my former boss recruited me to this department. I don't do any photography myself, you understand. We are the archive of what comes out of the labs and studios.

SH: You're the Archives for all the photography being produced in one way or the other for the NGA.

BB: All the photography produced about the objects in the collection or taken by the museum.

SH: I noticed very early on in the annual reports, maybe mid 40s, the NGA was taking x-ray and ultraviolet photos of objects, as well as various other specialty photography. All of that early on fell into the "Photo Lab" as they called it. Is it the Photo Lab that became the Department of Visual Services?

BB: Yes

And the Conservation must have early on used much of that photography. This isn't the type of photography that they were making available in the early book shop; the Information Room is what they called it.

BB: Of course, I wasn't here at that time, but I know that by going through negatives and the like that the specialty photography was being done. And it was really exclusively done at the request of the Conservation Department.

SH: They used to publish the numbers of photographs and then they'd itemise the number of negatives and x-ray, and for quite a while they were doing that and then it stopped eventually. The Department of Visual Services came into being around what year?

BB: They changed our name probably around ...we were called Visual Services around 2002, when we were getting into using digital [photography]. And it was Photographic Services and Photography Lab before that.

SH: Do you know the difference between the Services and the Lab... Was it the Lab that took the photos and the Services that was responsible for distribution?

BB: Right. Distribution. We would take everything and organise it and distribute. And we're talking about a lot of Physical files, film, circulating files, negatives which were kept in the files, not circulating. And even the technical photography, we maintained the films for that as well.

SH: Do you happen to know whether a researcher could come early on, and ask to see a UV or X-Ray image of a work of art? Were those open to the public? Or no?

BB: Well, there's just a little special procedure for that. Somebody comes and asks us for an X-Ray and then we first run it through Curatorial and the Conservators. Because they wanted to know, just to make sure, that nobody had any false impressions of what they were.

SH: That's what Anne [Halpern] was describing. That at some point most of those type of photographs were removed from the object files and the responsibility of curatorial services and they were put back into Conservation.

BB: I didn't know that, with Curatorial Records, but it just made more sense to us. Because we had stacks of photos that staff could just come and take them. At some point it just made sense for us not to have technical photography in the files just for the taking. Because it meant that you needed to follow up and retire images based on the timing of treatments. For many reasons it made more sense for the technical documentation to be maintained in the Conservator's files.

SH: Does Photographic Archives, this department, do you keep a record of object records, or a file of images for every object in the collection. Is it divided that way? If I gave you an accession number, would you have a file on that particular piece with multiple photographs in it?

BB: No, because not everything is photographed. Typically what would happen is something would come into the collection, or a whole group of things would come in to the collection, and the objects that for which photography was put in motion, would be the paintings and the drawings, as your unique objects.

SH: Not sculptures?

BB: Sculpture, is sort of...we didn't make the decision; it was up to the curatorial department to determine where they needed photography.

SH: So it wasn't necessarily part of Accession Procedures. An object could be sent along for photography, or not.

BB: At the Curator's request the orders would show up. Photographic Services were not the initiators of photography. It was the Curatorial Departments. But I do now that, the things that went into the queue regularly were the paintings and drawings, because they were unique, prints as the need arose....otherwise there were just too many to document each and every one on film. We've had different effort over the years.

SH: The Marketing Department, if they wanted to produce something on an exhibition. Do they go to curatorial or to you?

BB: The regular workflow applied to any department that needed images, and outside requests, too.

SH: Does Curatorial have any control over the images...if marketing produced collateral materials for an exhibition, would have to go back to Curatorial for approval?

BB: It depends. It's my understanding that the various shops took their cues from the Curators. What would they like to see on post cards, or advertising?

SH: Do you have a policy that governs internal use of photographs? Or can generally any staff member have a photograph of any image for any purpose as long as the use is internal?

BB: For Departmental use? In the past, it depended on what it was. Say, as long as it wasn't 20th century, something where they needed to be vetted through our Legal Department.

SH: For copyright?

BB: Just to see how it can be used. Do we need to go to outside parties to get permissions, for example?

SH: Regarding Rights and Reproduction, is that something that this Division handles Or is that something that is in the General Counsel's purview?

BB: Giving or getting?

SH: I guess both. What I'm thinking is that you've got say a 20th century artist. Do you already have on file—is it part of the existing procedures once you accession a work—a right to publish or to create the image and to disseminate it.

BB: We actually do have a person who checks those things now. And that is *now* in this Department. But that's a new thing.

SH: where did it used to be?

BB: well whoever was doing the project had to verify the rights....It's more centralised now. As far as people coming and asking for our permission. The Gallery would give its permission with a disclaimer.

SH: Such as "This may not be within the Public Domain..."

BB: Yes, that is the only thing that's really remaining from our permission activities anymore. Because the Gallery no longer requires any outside user to ask us for our permissions for use of anything.

SH: Because of NGA Images?

BB: Yes, and even when it's not open access, it just comes with this disclaimer about getting third party authorizations you have to get.

SH: So if you are a poster company, and use an image whose copyright is owned by an artist estate, the onus is on you to contact the estate and seek that permission.

BB: We're now hands off on it. Here's our disclaimer. It's your responsibility. But if the Deed of Gift included some sort of responsibility for the NGA to clear something, then we follow that, or by other special arrangement.

SH: And where the NGA is effectively the one that holds the copyright, they've decided that that is something they are not going to capitalise on, right? They are not going to charge people.

BB: I guess the only situation now would be, say, if the shops entered into some sort of licensing agreement with the publisher of a poster, or something like that. They would earn royalties, but not through the NGA Images systems. Use it for anything.

SH: If I'm a staff member, and I come to you that I'm interested in looking at some photos on this particular work of art, and I give you the name and the accession number. Then do you have a file that you go to and pull it up? Certainly I could go

online, but usually there is only one or a few photos, and I'm looking for details...is that how it would work?

BB: Yes, we could do special orders. We'd have to investigate whether it exists or can we make it. Photo specifications have changed over time. It's sometimes not feasible. For example Sculpture, our system only allows us to have a "preferred view". That doesn't mean that there aren't other views available. But we'll get special requests.

SH: I'm thinking back to at the point of Accession, it's the curator's who initiate the requests for photography, and they tend to do it for Paintings, drawings and sculpture, but not necessarily the prints or multiples?

BB: that may not be so true anymore. When we started the whole concept of NGA Images, there was a push to photograph as many works on paper as possible. We now use Rapid Capture to work more quickly. We're now going through and figuring out the ones that were missed for various reasons, and the over-sized works. So prints may be in the automatic queue, not that we've got all that started. That's where it's changed from just service, to another department. We're no longer talking about film, whether it's black and white or colour, etc. Now it's just one quality decision.

SH: You determine the image quality, rather than someone coming to you and dictating what's needed. Rather you have Master image that can meet all the needs.

BB: Right. So that really facilitates our work. Although they take up other kind of space. I'm not involved in those issues.

SH: Is there a Chief Information Officer, is that who is responsible for questions of servers and storage?

BB: I think that's between the technicians in the lab and the C[hief] I[nformation] O[fficer]. I'm not really the person to talk to about that.

SH: Okay. You had mentioned a system. Is it an Asset Management System?

BB: The software? The NGA Images only allowing for one preferred view? Is that what you're referring to?

SH: Yes.

BB: NGA Images is online.

SH: But NGA Images is an online component of an in-house software, is that right?

BB: It is a software system that interfaces with the Gallery's information systems to distribute the images.

SH: Information systems? As far as the museums catalogue, you mean the online collection catalogue?

BB: Yes, that's called TMS.

SH: Yes.

BB: The National Gallery of Art has its main website. So there is the data and thumbnail images and larger images...and that is interfacing with TMS. And so in the same way is interfacing with TMS and the image data banks that are in this Division.

SH: Yes, those are what I'm asking about. The "Image databanks". Those images are governed by a separate database. These images are not kept in TMS.

BB: Right. No.

SH: and that system communicates as well with NGA Images online, too, so that when someone queries a picture of a Tiepolo or a Leonardo, they see potential works and they can print that particular image...or one of multiple images?

BB: Yes, in a simplified way. Where the main images are kept, the ones for NGA Images online are kept in a certain place. So it's not like every request that is made is going to the source. It's the extract that's coming from that main source. Does that make sense?

SH: Sure.

NB: Barbara later identified their Digital Asset Management software as "Portfolio" in an email.

SH: And similarly for Rights and Reproductions, that implicit agreement, is it also explicit that you are not allowed to crop, or alter the image? Or is that all up in the air now?

BB: We use to have Terms and Conditions, but there is nothing any longer that restricts that usage, but we will tell them that it is customary if using a detail identify it as such.

SH: But what if they want to alter it more, say, artistically.

BB: We have nothing that says that limits that generally. A few works are particularly bound by restrictions, but generally, no. Pretty much it's open

SH: When did that happen?

BB: It was launched in 2011-or 2012. I can find out specifically if you need.

SH: Perhaps we can clarify that later.

BB: We used to have on the backs of permission forms all these terms and conditions, but there's not much left. Just general permission and recommendation to seek other fair use.

SH: Is that a good thing?

BB: I think that it brings up a lot of questions.

SH: External? Internal?

BH Mostly external.

SH: I suppose it is more comfortable if the Gallery gives explicit permission.

BB: There was always the disclaimer that was in there though.

SH: One of the things I'm looking at is how documentation has changed in step with technology, of course related to art works. Now obviously the advent of digital technology radically expanded the ability to take and erase, modify, store photos. Can you think of any other technologies or moment when there was a real shift in how documentation of objects occurred from the photographic side? I asked Anne the same question, and really the same documentation practices occurred, even when the computer, computerised those practices. But the practices were the same. Do I see with photography that it's a little the same? The practice of photography has altered slightly. You can take better or different pictures with different or richer information, but has it radically how we take photos in museum?

BB: Okay, my area of expertise is really more the information. I can tell you what I know about the photography. When we were working with film, and the photographers would do the tests and need to make corrections, it was always overall corrections and so there were certain compromises. With the digital, and this is very

basic, you do not have to make as many compromises overall. You can go into a small area and make corrections. It doesn't require an overall filter or major adjustment. Even since our labs became equipped with the digital cameras, the first ones, those practices have been superseded, at least once or twice since then. So it's always changing. They are not taking tiling images and stitching them. That's creating much larger files. My experience is more with the information that goes along with the images. The documents, the records that were sharing with curatorial records. And technology had a lot to do with that. We were typewriters and carbon paper for a long time. And then we had word processing, and then computers, and then networks and so forth.

SH: Do you have any written procedures for the Division, on practices for storage, or for taking the photos? Is that something that is created or a tool that you use?

BB: There are protocols that the photographers follow for everything, for correction, to approvals, to naming conventions...all that.

SH: Naming digital files?

BB: Yes

SH: I think I have a good picture of how this works. Thank you. So much for your time.

BB: I'm glad to help.

APPENDICE U

TRANSCRIPTION DE L'ENTREVUE AVEC ALBERT « BERT » MARSHALL, *CONSERVATOR ET CONSULTANT POUR « CONSERVATION SPACE »*

Date : le 16 avril 2015

Lieu : National Gallery of Art, Washington D.C.

Intervieweuse: Sheila Hoffman (désormais « SH »)

Interviewé: Bert Marshall (désormais « BM »)

SH: What is your title here, Bert? I apologize for not knowing, Elizabeth [Walmsley] said, "Talk to Bert." And kindly set this conversation up for us.

BM: I was a conservator here. I used to work here full time, but three and a half years ago I was asked to help with this project we call Conservation Space. So I am called a Term Employee, paid for by the Mellon Foundation.

SH: Paul Mellon?

BM: The Andrew W. Mellon Foundation.

SH: So one of the things I was asking Elizabeth to do was to describe a little bit about...well maybe I should tell you a little bit more about my research first.

BM: That's fine. I read your questions that you sent to David. So it's good.

SH: Okay, great! So in order to get to the nugget of something like Conservation Space from a curatorial, art historical, art object background, I'm looking at the history of documentation and doing interviews for four National Gallery institutions: here, in London, in Ontario and at the Louvre. And I've been spending this week looking at procedures for Accessions, basically for how objects are documented and what documentation means for each institution. How that documentation specifically has or has not changed with the developments of technology, specifically photography and computers. But trying to get at more of a semantic, linked-object

understanding of the documentation that's there. What Neal [Johnson] and I spoke about this morning was the fact that without nourished data, data that nourishes any sort of format, you can't have a rich end product no matter how much data is linked. If there's no data to link, less data can be linked. So one of the things I've been talking to Elizabeth about is getting a handle on how documentation occurs from the conservation side of things. And then I was going to ask about Conservation Space too. She was talking about FilemakerPro, which is what they use to create objects really "off the shelf".

BM: Back in the 80s a lot of people used FilemakerPro databases ...

SH: Individual conservators?

BM: Yes, but it would depend. I worked on one a little bit but then gave it up because back in the 80s it was the beginning of the time when there were starting to be these Collection Management Databases which are for the Registrars.

SH: And conservation records do not go into those databases. I mean, you don't use the TMS module for conservation, correct?

BM: It's just now being sort of worked out. TMS is trying to sell it as part of their package. So you know Conservation Space started long before, well maybe 10 years ago. I haven't been involved with that long, but you know it was something that the Mellon Foundation wanted to do was one of these "Space" projects. So they had meetings, they drew up plans, the National Gallery was asked to head up this group of seven museums to build—I'm just part of the what's called the "build phase" of it, which we're actually building the system with developers. So we're right in the middle of that. That's sort of what Conservation Space is. You know it's just a document management system for related to conservation documentation. Conservation documentation, you probably read, is basically based on the Code of Ethics for A[merican] I[nstitute for] C[onservation]. But then there are all kinds of different ways that people do this. And our system is very flexible over it, worldwide so people can use it. But it's basically a document management system.

SH: Like TMS?

BM: No not at all like TMS. TMS is not a document management system. It's just a database system, which is different from. Because we started with cameras and typewriters, right? And just write reports and we're required by our code of ethics to document the condition of a work of art, as we see it, then to propose the treatments that we are going to do to this work of art and get the agreement from whoever is in charge of the work of art. And so we document the present condition. We propose

things that we think need to be done to preserve it. We get those people who are responsible to agree to this and then, after the work is done, the hand work is done treating a work of art, we write a treatment record or a treatment report, which lays out what was done by conservators. That's profession-based, it's not Museum-based because lots of conservation happens outside of museums. So there are two different things there. So those are the three main documents that we have to do ethically.

SH: The original condition report, the treatment proposal and then the treatment report.

BM: Exactly. And then there are all kinds of embellishments. And we also use photography and digital imaging to document, because it's much easier to take a picture of something. So that's sort of what conservators have been doing basically since we became professionalized back in the 50s basically. And now we're just moving into the digital realm with Conservation Space.

SH: So is it fair to say that you're doing digitally what you've done analogue before?

BM: I hope so yes. We used to use typewriters and cameras in film and now we can do it all on the computer.

SH: So for example, and I'm going to follow a little bit with Neil and some others about the specifics of Conservation Space, but you would have effectively an object file...

BM: The files, the physical files, have all the things that are related to the conservation of a painting for example. And it just all of the old reports and everything that's in there had nothing to do with the registrar files or the curatorial files right. They all have their own filing system. That's what their documentation process is.

SH: So when you produce that the condition or the treatment proposal those are Word documents. Or PDF, I suppose. But then you also have general photography of the work before and after and possibly, if needed, technical photography, x-ray, infrared, or whatever. And then if it was required, chemical analysis or chemical. And then there's I imagine all these that kind of reports would be text based.

BM: I mean well, yeah. You can talk to the science department here. They have full reports about everything about the work that takes place. Some are graph outputs from machines or that kind of thing.

SH: Oh of course. They would be, wouldn't they? But then the document management system is effectively trying to manage photographs and text documents.

BM: We hope so.

SH: And how is that different than, say, How is the system going to be different than your desktop folders?

BM: No exactly right. Oh, I'll show you. So this is a system. Still being developed. Right now is this is what it looks like. It's a dashboard type of system. You have content, which are the documents and the images we have. It's divided into projects and you can bring other people into the work you do. There are cases, which are basically specific acts on things and their holders. Basically these are like boxes that you know want to put different things in. And everything is related so you can pull up, for example, this is a file on this painting you know Adoration of the Shepherd's by Giorgione. And basically we have an image of it and then these are all these system objects that are related to this. And you can just go directly to a photograph of the scene. It's related to this and you just click on the link and you know it just save you from going get the physical file. And it brings it up in a machine.

SH: So this is specifically for conservators to note certain use?

BM: So that's how images are dealt with in our system. So the point is that you have all of these what are called "System objects", images, documents, things that you've done and they're all available because they're all related to this to this work.

SH: And so things that would be related for example are files by the same artist with another work or?

BM: It's up to whoever is using the system to do it that way. So you can you can relate it however you want. You can bring in whatever information you want to. You can download something or scan it and bring it into the system and then related to this by just saying it's related.

SH: But you have to do that, as a conservator, *you* have to make that relation occur, otherwise it doesn't exist?

BM: Yes, but you do it if you're using the system properly. It's just in the middle of being built. If you use the system properly it really it does it automatically. Like I was showing you the file on that art object, that big long list was done automatically. I didn't have to do this because once you're working in the system it automatically brings it in every time you do something with this art object in the system; it

automatically puts it into this grouping. So hopefully as people use the system then it builds these files up and relates them all.

SH: But you're users right now are all cancers. That's the idea?

BM: Well Conservation Space is being developed only for conservatives, right.

SH: So there's no thought of linking it to public use or even wider internal use in a museum.

BM: I guess it could be, but that's above my pay grade. I'm just trying to build a system that can happen.

SH: So I'm not real clear, on... You've got dozens of files there....And I'm looking at "Examinations", "Research", all for Giorgione... So they're pulling everything that's got the artist's name in it, I'm assuming.

BM: Well there's different ways you can do searches and you can put things into these groupings in the system. But you can search on by different search criteria that you want that you want use. For example, I've made these other sections "Related pieces", "Related projects" and when you create these sections you have to search for something and then indicate which you want to put in there. So it's just a computer thing.

SH: Is it typically related to similar media and similar artists?

BM: Sure. As long as the meta data is in the system. So I just have to set the system up for the things that you want to use to get that data. It's just it's a standard document management it's a same system that a big law firm would use our big insurance company. They relate all the stuff together. Certain people have certain permissions to do certain things with different documents and that's basically what this is for conservation. And our main thing is just to be able to create documents and with our system it's done using Words But it's also part of a database. And so you create documents, which is like using the word Microsoft Word. But then all the parts of it are there are parts of a database and so that can go to different places in the system.

SH: All the parts of it? You mean like the conservation treatment report.

BM: Exactly.

SH: And the technical documents, PDFs and not just photographs?

BM: Oh yeah. And all the documents you can scan and put them in and relate it to here. Like if you had an old report on this painting from 1940, scanned it and you uploaded it into the system and then related to this. Then anybody who's a user in the system can find that report rather than go into the physical file.

SH: And this does not have any link... It's not talking to at all TMS?

BM: Well, we are hopefully going to be able to pull certain meta data which is important. The basic meta data about an object...

SH: So it is not repetitious you don't have to recreate it?

BM: Exactly. And also so that everyone's talking about the same object. Yeah. So there are certain basic meta data that we need to get from TMS just for our purposes as restorers.

SH: Here you have NGA Images, but that's completely separate. It's not going to draw on images here?

BM: Well there are no images in here right now. In fact this image I got from NGA Images and I just uploaded this into our system as a visual example of that particular work.

SH: But the idea is that other photographs will be uploaded.

BM: Sure it's just a matter of getting somebody to do it.

SH: But those would be only the photos by the conservators?

BM: They could be any photo that you want at all. It's just a matter of policies.

SH: So things could be imported to it, but it won't let people export images?

BM: Oh well, you can export anything from this system.

SH: I mean like an outside person?

BM: That's a policy thing. This certainly can do that. I can make a PDF of any of the documents and send it to whoever I want to.

SH: But NGA which is online, in not going to be pulling images necessarily from the system and making them public. That's not it's not something that it's doing or has been doing?

BM: Oh, well, you know this is not an up and running system. We're just building it. So all of those are higher level decisions. Well the machines can do all but it's whatever that you want to do it or not. And again that's not something that I have to deal with at all.

SH: What kind of conservator were you?

BM: I'm an objects conservator.

SH: Sculpture or paintings?

BM: Sculpture

SH: What's your sense of public access to conservation records. How you feel bout it, just personally?

BM: It doesn't bother me.

SH: If the public wanted to see conservation records...?

BM: I have no problem with it.

SH: So you know that most of technical photos have been pulled out of the registrar's object files. So there could be a layer of interpretation by the conservators when the public looked at them. So all of those technical photos have been pulled out and they're now here. So that basically if the public wanted to see something a conservator would sit down with them and help interpret what they've seen.

BM: I mean that's a matter of policy and man power.

SH: In Conservation Space, do I have it right, that there will be object files?

BM: it's a collection of these documents which I think of as, in the old days registrars had, record or file cards. They usually didn't have images. But they did have places where you could write stuff like this was moved by so and so. And this was restored by so and so and you can see it in the museum Registrar files you know and it was just a card. They were on file from that. Just because you're talking computer it's easier to deal with.

SH: Do you think this will change the way that conservators work with the object? I don't mean this is going to change the way conservatives work because they don't have to go to files and open them. But is it going to change the fundamental duties and how they see or document the objects.

BM: No I don't think so.

SH: So this is just another tool like typewriter?

BM: Yes that's what I would characterize. Because basically we're handiwork people. A lot of us think of it as a drudgery to do documentation. And it just makes it easier so hopefully people will not think of it as a drudgery because hundreds of thousands of objects have been restored without any documentation. And that's all lost now. If people started using something like this and it was easier to do that documentation then more documentation would be saved hopefully. So that's the one advantage of this over the old ways of doing it.

SH: How do you, I mean speaking personally, as a professional, specifically related to objects or sculptures, how would you define documentation? How would you explain it somebody from the conservator's point of view?

BM: Well we document the condition of it and that has to do with something that's broken, or the paint is flaking, or you the weld has broken, or it's missing it's like an old marble statue. You know that's the documentation of the condition as we understand.

SH: And it is textual description or photographic?

BM: Both of those things that is what we do. And then again I say if we want to do something, stop there and just document the condition. Then if you want to act on it, do something to it. You have to do a proposal. Have to have it agreed to, if it's your object doesn't really matter. But then after that then agrees to by whoever's in charge of this present of this artefact. And then once you do something, you document what you did photographically and textually.

SH: Is there any place in the Conservation Space for thinking into audio documentation, 3D modelling...?

BM: I mean computers can capture all of that and all this is...these are just what are called links and they're related links, that's all. So yeah as long as you can capture it digitally and it has it's a unique identifier. It can be used in the system. As long as

you have enough storage in your servers. All you need is that it's address page. It's all web based.

SH: It's entirely web based? Each of these things is going to have a permanent URL or DOI?

BM: Yeah I don't know how permanent. I don't know about those details or things, but that's the way it works now within the system.

SH: Is your working model, even though it's not completely available for use as you're working, online as well?

BM: Yes. This is on servers in Bulgaria right now. That's the way it will work, eventually. It'll be on servers. It could be on servers here. It could be on servers in Washington State or wherever. That's the way things work.

SH: But again it's going to have to take that audio document line and they're going to have to be the person that judges what it's related to the computer. The database has not built in something that analyzes, say, the text that's in it now and relates it to similar text. It's more XML, then relational databases?

BM: Well we use this system, and Neal [Johnson] probably told you this uses both semantic databases as well as relational databases to make it work.

SH: OK. So I'm unclear where with the semantic come in here.

BM: Well the semantic comes in the ontologies that are set up for... I don't know if you've gotten into semantic technology at all... The ontologies that are set up for this system ontologies are basically a description of things. You know like an art object or an act or whatever so that the computer can make sense of it. So you have to set up these ontologies and that's different from relational databases where you set up the individual cells and leave all of that. So with an ontology you set up all of these... the basis of the descriptions of things that you're doing and the things you're doing them on and then that informs the database the machines have it how to deal with. You know there's people who do this, the ICOM documentation group CIDOC, CRM; you know they've been working on that for 20 years. So that's people trying to figure out these ontologies from the very basic levels. We're just trying to make the system so. But we use it.

SH: You do use it, the CIDOC CRM?

BM: Yes, right.

SH: Thank you. Thank you so much for your time. Bert, I didn't get your last name.

BM: Marshall, Albert Marshall. Good luck.

BIBLIOGRAPHIE

- Abid, Abdelaziz. (2010, décembre). La bibliothèque numérique mondiale et l'accès universel au savoir. *Revue de la Science de l'information (RESI)*, (20), 35-46.
- Aboudrar, Bruno-Nassim. (2000). *Nous n'irons plus au musée*. Paris : Aubier.
- Académie royale des arts du Canada. (2015). *Histoire. À propos*. [site Web]. Récupéré le 18 mars, 2015 de <http://rca-arc.ca/who-we-are/history/>
- , (2015). *Présidents. À propos*. [site Web]. Récupéré le 8 juillet, 2015, de <http://rca-arc.ca/fr/who-we-are/presidents/>
- Accart, Jean-Philippe, Marie-Pierre Réthy, Anne-Marie Libmann et Véronique Mesguich. (2015). *Le métier de documentaliste*. Paris : Éd. du Cercle de la librairie.
- Adair, Bill, Benjamin Filene et Laura Koloski (dirs.). (2011). *Letting Go? Sharing Historical Authority in a User-Generated World*. Philadelphia: Pew Center for Arts & Heritage; Dist. by Left Coast Press
- Adams, John. (12 mai, 1780). *Letter from John Adams to Abigail Adams*. Fonds d'archives Adams Family Papers, Correspondence between John and Abigail Adams. Massachussettes Historical Society Massachussettes Historical Society, Paris.
- Adams, Marianna, Jessica Luke et Theano Moussouri. (2004). Interactivity: Moving Beyond Terminology. *Curator: The Museum Journal*, 47 (2), 155-170. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/j.2151-6952.2004.tb00115.x>
- Adorno, Theodor W., Gretel Adorno et Rolf Tiedemann. (1984). *Aesthetic Theory*. Boston: Routledge & K. Paul.
- Adorno, Theodor W. et J. M. Bernstein. (2001). *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. New York: Routledge. Récupéré de <http://www.myilibrary.com/?id=10990>
- Aglionby, William, John Gain, Walter Kettlby, Robert Midgley, Samuel Smith et Giorgio Vasari. (1685). *Painting Illustrated in Three Dialogues Containing Some Choice Observations Upon the Art: Together with the Lives of the Most Eminent Painters, from Cimabue, to the Time of Raphael and Michael Angelo: With an Explanation of the Difficult Terms*. London: Printed by John Gain, for the author,

- and are to be sold by Walter Kettilby, at the Bishop's Head, in St. Paul's Church-Yard. Récupéré de <http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/3908764.html>
- Agrawal, O. P. (2007). *Essentials of Conservation and Museology*. Delhi: Sundeep Prakashan.
- Aigrain, Philippe. (2012). *Sharing: Culture and the Economy in the Internet Age*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Alexander, Edward P. (1983). *Museum Masters: Their Museums and Their Influence*. Nashville, TN: American Association for State and Local History.
- (1997). *The Museum in America Innovators and Pioneers*. Walnut Creek, CA: AltaMira.
- Alexander, Edward P. et Mary Alexander. (2008). *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums* (2^e éd.). Lanham, MD: AltaMira Press.
- Alfeld, Matthias, D Peter Siddons, Koen Janssens, Joris Dik, Arthur Woll, Robin Kirkham et Ernst van de Wetering. (2013). Visualizing the 17th Century Underpainting in Portrait of an Old Man by Rembrandt van Rijn Using Synchrotron-Based Scanning Macro-XRF. *Applied Physics A*, 111 (1), 157-164.
- Alivizatou, Marilena. (2008). Contextualising Intangible Cultural Heritage in Heritage Studies and Museology. *International Journal of Intangible Heritage*, 3, 43-54.
- Allan, Robin J. (2007, avril). After 'Bridgeman': Copyright, Museums, and Public Domain Works of Art. *University of Pennsylvania Law Review*, 155 (4), 961-989. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/40041330>
- Allard, Michel et Bernard Lefebvre. (2000). *Musée, culture et éducation*. Sainte-Foy, QC : Éditions MultiMondes.
- (2001). *La formation en muséologie et en éducation muséale à travers le monde*. Sainte-Foy, QC : Éditions MultiMondes.
- Allen, Garth et Caroline Anson. (2005). *The Role of the Museum in Creating Multi-Cultural Identities: Lessons from Canada*. Lewiston : Edwin Mellen Press.
- Allen, Nancy. (1988). The Museum Prototype Project: A View From the Library. *Library Trends*, 37 (2), 175-193.

- . (2000). Collaboration Through the Colorado Digitization Project. *First Monday*, 5 (6). Récupéré de <http://www.shapingoutcomes.org/course/cases/Allen%20article.htm>
- Allen, Susan M. (2002) « Nobody Knows You're a Dog (or Library, or Museum, or Archive) on the Internet: The Convergence of Three Cultures ». *68th IFLA Council and General Conference*. Actes du colloque organisé par International Federation of Library Association and Institutions, le 18 à 24 août, 2002 à Glasgow. La Haye : International Federation of Library Association and Institutions. Récupéré de <http://archive.ifla.org/IV/ifla68/papers/159-141e.pdf>
- Alpers, Svetlana. (1991). « The Museum as a Way of Seeing ». Dans *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Ivan Karp et Steven D. Levine (dirs.), T. 29, (p. 25-32). Washington, D.C.: Smithsonian Institution.
- Alsford, Stephen. (1991) « Museums as Hypermedia ». *Hypermedia & Interactivity in Museums*. Actes du colloque organisé par Archives & Museum Informatics, le 14 à 16 octobre, 1991 à Pittsburgh, PA (p. 7-16). Silver Springs, M.D. : Archives & Museum Informatics.
- Alsop, Joseph. (1982). *The Rare Art Traditions: The History of Art Collecting and Its Linked Phenomena Wherever These Have Appeared*. New York: Harper & Row.
- Altshuler, Bruce, Anna Leshchenko, Rick Riccio, Richard Sandell, Marjorie Schwarzer, Nora Pat Small, Gretchen Sullivan Sorin et Carol B. Stapp. (2011). How Do Museum Studies Programs Address the Nature of Museums Today? *The Exhibitionist*, 30 (1, Spring 2011), 82-86.
- Ambrose, George E. (1907). « Inventory of Pictures and Other Works Vested in the Trustees of the National Gallery, England ». Archives of the National Gallery, London.
- American Association of Museums. (1993). *Excellence and Equity*. Washington, D.C.: American Association of Museums.
- American Association of Museums et Federal Council on the Arts & Humanities. (1969). *America's Museums : The Belmont Report*. Washington, D.C.: Federal Council on the Arts and the Humanities.
- Ames, Michael M. (1992). *Cannibal Tours and Glass Boxes the Anthropology of Museums* (2^e éd. rév.). Vancouver: UBC Press.
- . (2005). Museology Interrupted. *Museum International*, 57 (3 (September 2005)), 44-51.

- Ames, P. J. (1994). « Measuring Museums' Merits ». Dans *Museum Management*, K. Moore (dir.), (p. 22-30). New York: Routledge.
- Anderson, Benedict R. O'G. (1991). *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso.
- Anderson, David. (2013, 1 mai). Preserving Europe's Digital Cultural Heritage: A Legal Perspective. *New Review of Information Networking*, 18 (1), 16-39. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1080/13614576.2013.775836>
- Anderson, David, David Gray et Alan Chadwick. (2003, juillet). Museums, Keyworkers and Lifelong Learning: A European Survey. *International Review of Education*, vol. 49 (3/4), 343-362. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/3445293>
- Anderson, Gail. (2004). *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.
- (2012). *Reinventing the Museum: The Evolving Conversation on the Paradigm Shift*. Lanham, MD: AltaMira Press.
- Anderson, Maxwell L. (1996). The Byte-Sized Collections of Art Museums. *Leonardo*, vol. 29 (3), 242-243. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/1576261>
- (1997). « Introduction ». Dans *The Wired Museum: Emerging Technology and Changing Paradigms*, K. Jones-Garmil (dir.), (p. 11-32). Washington, D.C.: American Association of Museums.
- (1999). Museums of the Future: The Impact of Technology on Museum Practices. *Daedalus*, 128 (3), 129-162. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/20027570>
- (2009). *Museum Values* Lanham, MD: AltaMira Press.
- Anderson, Robert G. W. (2012). «British Museum: Institutionalizing Enlightenment». Dans *The First Modern Museums of Art: The Birth of an Institution in 18th- and Early-19th-Century Europe*, Carole Paul (dir.), (p. 47-71). Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Andrès, Bernard J. et Marc André Bernier. (2002). *Portrait des arts, des lettres et de l'éloquence au Québec (1760-1840)*. Sainte-Foy, QC : Les Presses de l'Université Laval.

- Antonini, Laetitia. (2012). La fragilité immatérielle comme paramètre de la conservation préventive: l'exemple de la collection de moulages du musée des monuments français. *In Situ. Revue des patrimoines*, (19).
- Appadurai, Arjun. (dir.) (1996). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. New York: Cambridge University Press.
- (2001). *Après le colonialisme les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris : Payot.
- Arendt, Hannah. (1978). *The Life of the Mind*. 2 t. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Arizpe, Lourdes. (2004). Intangible Cultural Heritage, Diversity and Coherence. *Museum International*, 56 (1-2), 130-136.
- Aronovitch, Davida (dir.), (2006) *The Canadian Encyclopedia* (en ligne éd.). Récupéré de <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/>
- Arnheim, Rudolf. (1974). *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley, CA: University of California Press.
- (1980). A Plea for Visual Thinking. *Critical Inquiry*, 6 (3), 489-497. Récupéré de <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/1343105>
- (1987). The State of the Art in Perception. *Leonardo*, 20 (4), 305-307. Récupéré de <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/1578523>
- Arnold, Ken. (2006). *Cabinets for the Curious: Looking Back at Early English Museums*. Aldershot, UK: Ashgate.
- The Ashmolean Museum. (2011). *Tradescant Collection*. [site Web]. Récupéré le 29 février, 2016 de <http://www.ashmolean.org/ash/amulets/tradescant/tradescant00.html>
- (2012). *History of the Ashmolean*. [site Web]. Récupéré le 17 février, 2016 de <http://www.ashmolean.org/about/historyandfuture/>
- Aubert, Michel et Raymodn Blanc. (1978). Are Computers for Small Museums? *Museum International*, 30 (3-4), 146-152. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/j.1468-0033.1978.tb02130.x>

- Augé, Marc. (1985). Note sur les rapports entre espace social et systèmes symboliques. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1251-1259.
- Auslander, Philip. (2006). The Performativity of Performance Documentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 28 (3), 1-10.
- Avery-Quash, Susanna et Alan Crookham. (2014). « Art Beyond the Nation ». Dans *The Museum is Open : Towards a Transnational History of Museums 1750-1940*, Andrea Meyer et Bénédicte Savoy (dirs.). Berlin : De Gruyter. Récupéré de <http://site.ebrary.com/id/10838271>.
- Avery-Quash, Susanna et Julie Sheldon. (2011). *Art for the Nation: The Eastlakes and the Victorian Art World*. London: National Gallery Company, Ltd.
- Awazu, Yukika et Kevin C. Desouza. (2004). Open Knowledge Management: Lessons from the Open Source Revolution. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, 55 (11), 1016-1019. Récupéré de <http://search.proquest.com/docview/231456880?accountid=14719>
- Aymes, Marc. (2004). L'archive dans ses œuvres (Rancière, Derrida). *Labyrinthe*, (17), 69-77.
- Ayscough, Samuel. (1782). *A Catalogue of the Manuscripts Preserved in the British Museum Hitherto Undescribed: Consisting of Five Thousand Volumes: Including the Collections of Sir Hans Sloane, Bart. the Rev. Thomas Birch, D.D. and About Five Hundred Volumes Bequeathed, Presented, or Purchased at Various Times*. London: Rivington.
- Babbage, Charles. (1982 [1857]). « On the Mathematical Powers of the Calculating Engine ». Dans *The Origins of Digital Computers: Selected Papers*, Brian Randell (dir.), (p. 19-54). Berlin : Springer. Récupéré de http://dx.doi.org/10.1007/978-3-642-61812-3_2.
- Bacon, Francis. (1627). *New Atlantis*. London: J. Haviland.
- Baghli, Sid Ahmad, Patrick J. Boylan et Yani Herreman. (1998). *Histoire de l'ICOM : 1946-1996*. Paris : ICOM : Maison de l'Unesco.
- Bailey, Gauvin Alexander. (1999). « "Le style jésuite n'existe pas": Jesuit Corporate Culture and the Visual Arts ». Dans *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, J.W. O'Malley (dir.). Toronto: University of Toronto Press. Récupéré de <https://books.google.com/books?id=Hzbsz3TOsZAC>.

- Bailkin, Jordanna. (2004). *The Culture of Property: The Crisis of Liberalism in Modern Britain*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bak, Greg et Pam Armstrong. (2009). Points of Convergence: Seamless Long-Term Access to Digital Publications and Archival Records at Library and Archives Canada. *Archival Science*, 8 (4), 279-293.
- Baker, Christopher et Tom Henry. (1995). *The National Gallery: Complete Illustrated Catalogue*. London: National Gallery Publications.
- Balabanian, Norman. (1980). Presumed Neutrality of Technology. *Society*, 17 (3), 7-14. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1007/BF02694623>
- Ballantyne, Roy et David Uzzell. (2011). Looking Back and Looking Forward: The Rise of the Visitor-centered Museum. *Curator: The Museum Journal*, 54 (1), 85-92. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/j.2151-6952.2010.00071.x>
- Ballé, Catherine. (2004). *Musées en Europe : une mutation inachevée*. Paris : La documentation française.
- Balsom, Erika (2008). Qu'est-ce qu'une madeleine interactive?: Chris Marker's Immemory and the Possibility of a Digital Archive. *e-Media Studies*, 1 (1).
- Bandelli, Andrea. (1999). Virtual Spaces and Museums. *The Journal of Museum Education*, 24 (1/2 *The Museum as a Public Space*), 20-22. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/40479150>
- Baroni, Marco, Silvia Bernardini, Adriano Ferraresi et Eros Zanchetta. (2009, 1 septembre). The Wacky Wide Web: A Collection of Very Large Linguistically Processed Web-Crawled Corpora. *Language Resources and Evaluation*, 43 (3), 209-226. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1007/s10579-009-9081-4>
- Barri, Giacomo. (1679). *The Painters Voyage of Italy in Which all the Famous Paintings of the Most Eminent Masters are Particularised, as they are Preserved in the Several Cities of Italy* [Viaggio piottresco d'Italia]. Trad. de l'italien par William Lodge. London: Printed for Tho. Flesher at the Angel and Crown in S. Paul's Church-Yard.
- Barringer, T. J. et Tom Flynn. (1998). *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture, and the Museum*. New York: Routledge.
- Barry, A. (2006) « Creating a Virtuous Circle Between a Museum's On-Line and Physical Spaces ». Dans J. Trant et D. Bearman (dir.), *Museums and the Web 2006*. Actes du colloque organisé par Archives & Museum Informatics, le 22 à 26 mars,

- 2006 à Albuquerque, NM (p. 230). Pittsburgh, PA: Archives & Museum Informatics. Récupéré de www.archimuse.com/mw2006/papers/barry/barry.html
- Bartron, Meredith. (2003). « The Tenter-Hooks of Temptation »: The Debate Over Theatre in Post-Revolutionary America *The Gettysburg Historical Journal*, 2 (1, Art. 8), 75-108.
- Basalla, George. (1974). Museums and Technological Utopianism. *Curator: The Museum Journal*, 17 (2), 105-118. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/j.2151-6952.1974.tb01229.x>
- Battro, Antonio M. (1999). « From Malraux's Imaginary Museum to the Virtual Museum ». Dans *Museums in a Digital Age*, Ross Parry (dir.). New York: Routledge.
- Baudrillard, Jean. (1968). *Le système des objets*. Paris : Gallimard.
- . (1970). *La société de consommation - ses mythes, ses structures*. Paris : Éditions S.G.P.P.
- . (1981). *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée.
- . (1983). *Simulations*. New York: Semiotext(e).
- . (1991). *Le système des objets*. Paris : Gallimard.
- . (2000). *The Vital Illusion* [De vitale illusie]. Trad. du français par Julia Witwer. New York: Columbia University Press. Récupéré de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=81790>
- Baujard, Corinne. (2013). *Du musée conservateur au musée virtuel*. Paris : Hermès Lavoisier. Récupéré de <http://basepub.dauphine.fr/xmlui/handle/123456789/7590>
- Bauman, Zygmunt. (1987). *Legislators and Interpreters: On Modernity, Post-Modernity, and Intellectuals*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- . (2005). *La société assiégée*. Trad. de l'anglais par Christophe Rosson. Rodez : Le Rouergue / Chambon.
- Baxandall, Michael. (1972). *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy; A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Clarendon Press.
- Bayne, Siân, Jen Ross et Zoe Williamson. (2009). Objects, Subjects, Bits and Bytes: Learning from the Digital Collections of the National Museums. *Museum and Society*, 7 (2), 110-124.

- Bazin, Germain. (1958). *Histoire de l'art, de la préhistoire à nos jours* (nouv. éd. rev. et augm.). Paris : Éditions Garamond.
- . (1967). *Le temps des musées*. Liège-Bruxelles : Desoer.
- Bearman, David. (1994). Strategies for Cultural Heritage Information Standards in a Networked World. *Archives and Museum Informatics*, 8 (2), 93-106. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1007/BF02770317>
- . (2008). « Representing Museum Knowledge ». Dans *Museum Informatics: People, Information, and Technology in Museums*, Paul F. Marty et Katherine Burton Jones (dirs.), T. 2, (p. 35-58). New York: Routledge.
- . (2011). 3D Representations in Museums. *Curator: The Museum Journal*, 54 (1), 55-61. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/j.2151-6952.2010.00066.x>
- Becker, Christoph, Günther Kolar, Josef Küng et Andreas Rauber. (2007). Preserving Interactive Multimedia Art: A Case Study in Preservation Planning. *Asian Digital Libraries*, (Looking Back 10 Years and Forging New Frontiers), 257-266.
- Beer, Valorie. (1987, automne). Do Museums Have "Curriculum" ? *The Journal of Museum Education*, 12 (3 *On the Verge of Professionalism: Current Thinking on Museum Education*), 10-13. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/40478746>
- Behrman, S. N. (1972). *Duveen*. London: Hamish Hamilton.
- Bellaigue, Mathilde et Michel Menu. (1994) « 'Objet-document?' Ou le voir et le savoir ». Dans Martin R. Schärer (dir.), *International Council for Museology Symposium: Object – Document ?* Actes du colloque organisé par International Council of Museums, le 11 à 20 septembre, 1994 à Pékin (p. 143-153). Paris : International Council of Museums.
- Bellion, Wendy. (2011.) The Columbianum, or American Academy of Fine Arts. Dans Joan M. Marter (dir.), *The Grove Encyclopedia of American art* (p. 520-521). New York: Oxford University Press
- Bénéton, Philippe. (1975). *Histoire de mots culture et civilisation*. (Version remaniée de thèse de doctorat). Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, Université de Paris I, Paris.
- Benjamin, Walter. (2003 [1936]). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit]. Trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac. Paris : Allia.

- Benjamin, Walter et Knut Tarnowski. (1933). Doctrine of the Similar. *New German Critique*, 17 (Special Walter Benjamin Issue [Spring, 1979]), 65-69. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/488010>
- Bennet, N. et B. Sandore. (2001). The IMLS Digital Cultural Heritage Community Project: A Case Study of Tools for Effective Project Management and Collaboration. *First Monday*, 6 (7). Récupéré de http://firstmonday.org/issues/issue6_7/bennett
- Bennett, J. A. et Scott Mandelbrote. (1998). *The Garden, the Ark, the Tower, the Temple: Biblical Metaphors of Knowledge in Early Modern Europe*. Oxford: Museum of the History of Science in association with the Bodleian Library.
- Bennett, Tony. (1995). *The Birth of the Museum History, Theory, Politics*. London: Routledge.
- Benoist, Luc. (1971). *Musées et muséologie* (2^e éd.). Paris : Presses universitaires de France.
- Benoit, Claude et Levis Lemire. *Mission d'étude aux états-unis en matière de muséologie scientifique et de loisir scientifique*. Québec : Ministère du loisir de la chasse et de la pêche.
- Benthall, Jonathan. (1972). *Science and Technology in Art Today*. New York: Praeger.
- Berenson, Bernard. (1902). *Rudiments of Connoisseurship: Study and Criticism of Italian Art*. New York, NY: Schocken.
- Berger, Jean. (2006). Indexation, Memory, Power and Representations at the Beginning of the 12th Century: The Rediscovery of Pages from the Tables to the Liber de Honoribus, the First Cartulary of the Collegiate Church of St Julian of Auvergne (Brioude). *The Indexer*, 25 (2), 95-99.
- Berger, John. (1972). *Ways of Seeing*. London: Penguin Books.
- Bergerbrant, Sophie et Serena Sabatini. (2013). *Counterpoint: Essays in Archaeology and Heritage Studies in Honour of Professor Kristian Kristiansen*. Oxford: Archaeopress.
- Bergeron, Anne et Beth Tuttle. (2013). *Magnetic: The Art and Science of Engagement*. Washington, D.C.: American Alliance of Museums.
- Bergeron, Yves. (2002). *Un patrimoine commun : les musées du Séminaire de Québec et de l'Université Laval*. Québec : Musée de la civilisation.

- (2003) « De la notion privée d'héritage matériel au concept universel et extensif de patrimoine ». Dans Martine Cardin (dir.), *Médias et patrimoine : Le rôle et l'influence des médias dans la construction d'une mémoire collective*. Actes du colloque organisé par Institut sur le patrimoine culturel : Chaire UNESCO en patrimoine culturel, le 9 à 11 octobre, 2003 à Université Laval (p. 45-52). Québec : Institut sur le patrimoine culturel : Chaire UNESCO en patrimoine culturel.
- (2007.) Collections du Séminaire de Québec : un patrimoine pour l'histoire de l'Amérique française. Dans Marcel Masse (dir.), *Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française* (en ligne éd.). Québec. Récupéré de http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-139/Collections_du_S%C3%A9minaire_de_Qu%C3%A9bec:_un_patrimoine_pour_l%E2%80%99histoire_de_l%E2%80%99Am%C3%A9rique_fran%C3%A7aise.html#.Vt7sMZwrLIV-----.
- (2008). Les nouvelles frontières culturelles du Québec: le rôle des musées comme marqueurs identitaires. *Port Acadie: Revue interdisciplinaire en études acadiennes*, (13-14-15).
- (2010). L'invisible objet de l'exposition dans les musées de société en Amérique du Nord. *Ethnologie française*, XL (3), 399-409.
- (2010). « Le rôle des musées dans la construction des identités nationales ». Dans *Patrimoines et identités en Amérique française*, Laurier Turgeon et André Charbonneau (dirs.), (p. 149-169). Québec : Les Presses de l'Université Laval. Récupéré de <http://site.ebrary.com/lib/uqam/docDetail.action?docID=10451447>
- (2011). « Collection ». Dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, André Desvallées, François Mairesse et Yves Bergeron (dirs.), (p. 53-69). Paris : Éditions Armand Collin.
- (2015). *Musées et muséologie au Québec : Essais d'interprétation*. (Habilitation à diriger des recherches (HDR)). Université de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, Paris.
- Bergeron, Yves et Jean Davallon. (2011). « Recherche ». Dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, André Desvallées, François Mairesse et Yves Bergeron (dirs.), (p. 527-542). Paris : Éditions Armand Collin.
- Bergeron, Yves et Philippe Dubé (dirs.). (2011). *Mémoire de Mémoires : Étude de l'exposition inaugurale du Musée de la civilisation*. Québec : Presses de l'Université Laval. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/1005708ar>
- Bergeron, Yves, Louise Dusseault-Letocha et Jacques Grimard. (2006). *Regard historique sur l'univers du patrimoine, des institutions muséales et des archives*.

- Bergeron, Yves et Sheila K. Hoffman. (2015). Pour une nouvelle formation en muséologie : au-delà du « savoir » et du « savoir-faire », le « savoir-devenir ». *Éducation et francophonie : Vingt ans de recherche en éducation muséale, XLIII* (1, Printemps). Récupéré de http://www.acelf.ca/c/revue/pdf/09-BERGERON_vf.pdf
- Bertrand, Loïc, Marine Cotte, Marco Stampanoni, Mathieu Thoury, Federica Marone et Sebastian Schöder. (2012). Development and Trends in Synchrotron Studies of Ancient and Historical Materials. *Physics Reports*, 519 (2), 51-96.
- Bertrand, Loïc, Laurianne Robinet, Mathieu Thoury, Koen Janssens, Serge X Cohen et Sebastian Schöder. (2012). Cultural Heritage and Archaeology Materials Studied by Synchrotron Spectroscopy and Imaging. *Applied Physics A*, 106 (2), 377-396.
- Besser, Howard. (1997). « The Changing Role of Photographic Collections with the Advent of Digitization ». Dans *The Wired Museum: Emerging Technology and Changing Paradigms*, K. Jones-Garmil (dir.), (p. 115-128). Washington, D.C.: American Association of Museums.
- (1997). « The Transformation of the Museum and the Way it's Perceived ». Dans *The Wired Museum: Emerging Technology and Changing Paradigms*, K. Jones-Garmil (dir.), (p. 153-170). Washington, D.C.: American Association of Museums.
- (2001) « Longevity of Electronic Art ». *ICHIM - International Cultural Heritage Informatics Meetings*. Actes du colloque organisé par Archives and Museum Informatics, le 3 à 7 septembre, 2001 à Milan (p. 3-7). Pittsburgh, PA: Archives and Museum Informatics.
- Bessy, Christian et Francis Chateauraynaud. (1995). *Experts et faussaires : pour une sociologie de la perception*. Paris : Métailié.
- Beuvier, Franck. (1999). Le musée en trompe-l'œil: représentation et authenticité. *Journal des africanistes*, 105-132. Récupéré de http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jafr_0399-0346_1999_num_69_1_1189
- Bezzeg, Mária. (1994) « Analysing Summary: Specific Aspects and Views of the Object ». Dans Martin R. Schärer (dir.), *International Council for Museology Symposium: Object - Document ?* Actes du colloque organisé par International Council of Museums, le 11 à 20 septembre, 1994 à Pékin (p. 131-141). Paris : International Council of Museums.
- (1994) « On the Fundamental Problem of Museology ». Dans Martin R. Schärer (dir.), *International Council for Museology Symposium: Object - Document ?* Actes du colloque organisé par International Council of Museums, le

- 11 à 20 septembre, 1994 à Pékin (p. 23-30). Paris : International Council of Museums.
- Bhatnagar, Anupama et C. Rangarajan. (1999). *Museum, Museology and New Museology*. New Delhi: Sundeep Prakashan.
- Biais, Jean-Marc. (2003). Le numérique au service du patrimoine. *Continuité*, (99), 44-46. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/15635ac>
- Bijvoet, Marga. (1997). *Art as Inquiry: Toward New Collaborations Between Art, Science, and Technology*. New York: Lang.
- Biographical Dictionary of Architects in Canada, 1900-1950* (éd. en ligne). (2009). Récupéré de <http://dictionaryofarchitectsincanada.org/node/2103> Brennan, Sheila A. (2012). Navigating DH for Cultural Heritage Professionals, 2012 Edition [Billet de blogue]. Repéré de Lot 49 <http://www.lotfortynine.org/2012/08/navigating-dh-for-cultural-heritage-professionals-2012-edition/>
- Birch, Thomas. (1968). *The History of the Royal Society of London for Improving of Natural Knowledge From its First Rise*. 4 t. New York: Johnson Reprint Corp.
- Birtley, M. et V. Bullock. (2008). Will Collections Vanish in the Urge to Converge? Observations on Convergent Evolution in the Collections Sector. *Archives & Manuscripts*, 36 (2), 128-147.
- Bishoff, Liz. (2000). Interoperability and Standards in a Museum/Library Collaborative: The Colorado Digitization Project. *First Monday*, 5 (6). Récupéré de <http://www.firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/article/view/764/673>
- Björkbom, Carl. (1959). The History of the Word Documentation Within the FID. *Revue de Documentation*, 26, 68-69.
- Blackaby, J. (1997). « Integrated Information Systems ». Dans *The Wired Museum: Emerging Technology and Changing Paradigms*, K. Jones-Garmil (dir.), (p. 203-230). Washington, D.C.: American Association of Museums.
- Blair, Ann. (2010). *Too Much to Know: Managing Scholarly Information Before the Modern Age*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Blais, Jean-Marc (2003). Le numérique au service du patrimoine. *Continuité*, (99, hiver 2003-2004), 44-46. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/15635ac>

- Blake, E. Vale et Fred Feigl. (1901). *History of the Tammany Society From its Organization to the Present Time*. New York: Souvenir Publishing Company.
- Bliss, Henry Evelyn (1929, janvier). The System of the Sciences and the Organization of Knowledge. *Philosophy of Science*, 2 (1), 86-103. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/184558>
- Boggs, Jean Sutherland. (1971). *The National Gallery of Canada*. Toronto: Oxford University Press.
- Boehner, Kirsten, Phoebe Sengers, Yevgeniy Medynskiy et Geri Gay. (2005). Opening the Frame of the Art Museum: Technology Between Art and Tool. *Digital Arts and Culture (DAC)*, 123-132.
- Bolin, Paul E. (1990). « The Massachusetts Drawing Act of 1870: Industrial Mandate or Democratic Maneuver ». Dans *Framing the Past: Essays on Art Education*, Donald Soucy et Mary Ann Stankiewicz (dirs.), (p. 59-68). Reston, VA: National Art Education Association. Récupéré de <http://www.noteaccess.com/APPROACHES/ArtEd/History/MADrawingAct.htm>
- Bolin, Paul E. et Douglas Emerson Blandy. (2011). *Matter Matters: Art Education and Material Culture Studies*. Reston, VA: National Art Education Association.
- Bolter, Jay David et Richard Grusin. (1996). Remediation. *Configurations*, 4 (3), 311-358.
- Bonham, George W. (1983, 30 mars). Computer Mania: Academe's Inadequate Response to the Implications of the New Technology. *Chronicle of Higher Education*, 72.
- Bonnot, Thierry. (2002). *La vie des objets : d'ustensiles banals à objets de collection*. T. 22. Paris : Les Éditions de la MSH.
- Booth, Ben. (1998). Understanding the Information Needs of Visitors to Museums. *Museum Management and Curatorship*, 17 (2), 139-157. Récupéré de <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0260477999000126>
- Bordier, Julien. (2012). *Le musée national entre principe républicain et question démocratique*. Université de Paris X - Ouest Nanterre La Défense, Paris.
- Bosman, Suzanne. (2008). *The National Gallery in Wartime*. London: National Gallery Company.
- Botticelli, Peter, Bruce Fulton, Richard Pearce-Moses, Christine Szuter et Pete Watters. (2011). Educating Digital Curators: Challenges and Opportunities. *International Journal of Digital Curation*, 6 (2), 146-164.

- Bouchenaki, Mounir. (2003) « The Interdependency of the Tangible and Intangible Cultural Heritage ». *ICOMOS 14th General Assembly and Scientific Symposium*. Actes du colloque organisé par International Council on Monuments and Sites, le 27 à 31 octobre, 2003 à Victoria Falls, Zimbabwe. Charenton-le-Pont : International Council on Monuments and Sites. Récupéré de <http://www.icomos.org/victoriafalls2003/papers/2%20-%20Allocution%20Bouchenaki.pdf>
- Bouquet, Mary. (2012). *Museums: A Visual Anthropology*. London: Berg.
- Bourdelloie, Hélène. (2008). La conjonction de la technique et de la culture: des médias de masse au multimédia. *Composite*, 5 (1), 1-24.
- Bourdieu, Pierre. (1977). *Outline of a Theory of Practice* [Esquisse d'une théorie de la pratique]. Trad. du français par Richard Nice. New York: Cambridge University Press.
- (1977). La production de la croyance. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 3-43. Récupéré de http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1977_num_13_1_3493
- (1979). *La distinction critique sociale du jugement*. Paris : Éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre et Yvette Delsaut. (1975). Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1 (1), 7-36.
- Bourdieu, Pierre, Alain Darbel et Dominique Schnapper. (1969). *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public* (2e éd. rev. et aug). Paris : Éditions de Minuit.
- Bowen, J. (1999) « Time for Renovations: A Survey of museum Websites ». Dans J. Trant et D. Bearman (dir.), *Museums and the Web 1999*. Actes du colloque organisé par Archives and Museum Informatics, le 11 à 14 mars, 1999 à New Orleans (p. 163-174). Pittsburgh, PA: Archives and Museum Informatics.
- Bowen, Jonathan, Jim Bennett, James Johnson et Roxane Bernier. (1998). Visiteurs virtuels et musées virtuels. *Publics et Musées*, (13), 109-127. Récupéré de http://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_1998_num_13_1_1104
- Bowen, J. et S. Filippini-Fantoni. (2004) « Personalization and the Web from a Museum Perspective ». Dans J. Trant et D. Bearman (dir.), *Museums and the Web 2004*. Actes du colloque organisé par Archives and Museum Informatics., le 31 mars à 3 avril, 2004 à Arlington, VA (p. 63-78). Pittsburgh, PA: Archives and Museum Informatics.

- Bowles, William C. (1891). *General index to the Journals of the House of Commons of the Dominion of Canada and of the Sessional Papers of Parliament, from 1877 to 1890, inclusive*. (065902232X 9780659022325). Ottawa: Brown Chamberlin.
- Boyd, Danah et Kate Crawford. (2011) « Six Provocations for Big Data ». *A Decade in Internet Time: Symposium on the Dynamics of the Internet and Society*. Actes du colloque organisé par Social Science Research Network, le 21 à 24 septembre, 2011 à Oxford. New York: Social Science Research Network.
- (2012). Critical Questions for Big Data: Provocations for a Cultural, Technological, and Scholarly Phenomenon. *Information, Communication & Society*, 15 (5), 662-679.
- Boylan, P. (dir.) (1992). *Museums 2000 Politics, People, Professionals and Profit*. London: Museums Association.
- Braham, Allan. (1989). *Towards a National Gallery*. London: National Gallery, London.
- Bray, P. (2009) « Open Licensing and the Future for Collections ». Dans J. Trant et D. Bearman (dir.), *Museums and the Web 2009*. Actes du colloque organisé par Archives & Museum Informatics, le 31 mars, 2009 à Indianapolis, IN. Pittsburgh, PA: Archives & Museum Informatics. Récupéré de <http://www.archimuse.com/mw2009/papers/bray/bray.html>
- Briet, Suzanne. (1951). *Qu'est-ce que la documentation?* T. 1. Paris : Éditions documentaires, industrielles et techniques.
- Brigham, David R. (1995). *Public Culture in the Early Republic : Peale's Museum and its Audience*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- (1996). « Ask the Beasts, and They Shall Teach Thee » : The Human Lessons of Charles Willson Peale's Natural History Displays. *The Huntington Library Quarterly*, 183-206.
- Brilliant, Richard. (1988). How an Art Historian Connects Art Objects and Information. *Library Trends*, 37 (2), 120-129.
- Brimmer, Martin. (1880). The Museum of Fine Art. *American Architect and Building News*, VIII (October 30).
- British Museum. (1759). *A Catalogue of the Harleian Collection of Manuscripts Purchased by Authority of Parliament, for the Use of the Publick ; and Preserved in the British Museum. Published by order of the Trustees*. London: Printed by

Dryden Leach, and sold by L. Davis and C. Reymers, opposite Grays-Inn, Holborn.
Récupéré de http://find.galegroup.com/ecco/infomark.do?contentSet=ECCOArticles&docType=ECCOArticles&bookId=0570300101&type=getFullCitation&tabID=T001&prodId=ECCO&docLevel=TEXT_GRAPHICS&version=1.0&source=library

----- (2016, 11 janvier). *Hans Sloane's Specimen Tray*. [site Web]. Récupéré le 18 février, 2016 de <http://britishmuseum.tumblr.com/post/137082024242/hans-sloanes-specimen-tray>

Brout, N. (2004). « Samuel Quiccheberg: Inscriptions ou titres du théâtre immense ». Dans *L'extraordinaire Jardin de la mémoire*, sous la dir. de F. Mairesse *et al* (dir.), (p. 81-135). Morlanwelz : Musée royal de Mariemont.

Brown, Bill. (2001). Thing Theory. *Critical Inquiry*, 1-22.

Brown, Christopher. (2009). *Ashmolean: Britain's First Museum*. Oxford: Ashmolean Museum, University of Oxford.

Brown, Eric. (1910, 4 mai). *Toronto Globe*.

Brown, Florence Maud. (1964). *Breaking Barriers; Eric Brown and the National Gallery*. Ottawa: Society for Art Publications.

Brown, George (dir.) *Dictionary of Canadian Biography* (éd. en ligne). Québec : Les Presses de l'Université Laval. Récupéré de <http://www.biographi.ca/en/index.php>

Brown, John J. (1965, hiver). A Survey of Technology in Canadian Museums. *Technology and Culture*, 6 (1 *Museums of Technology*), 8398. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/3100954>

Browne Goode, George. (1895). The Relationships and Responsibilities of Museums. *Science*, 2 (34), 197-209. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/1622598>

----- (1896) « The Principals of Museum Administration ». *6th Annual General Meeting of the Museums Association*. Actes du colloque organisé par Dulau, le 23 à 26 juillet, 1896 à Newcastle-upon-Tyne, UK (p. 73). London: Dulau.

Bruton, Dean. (2011). Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse. *Information, Communication & Society*, 14 (7), 1077-1078.

Bryson, Norman. (1988). « The Gaze in the Expanded Field ». Dans *Vision and Visuality*, Hal Foster (dir.), T. 2, (p. 87-108). New York: Dia Art Foundation.

- Buchanan, William. (1824). *Memoirs of Painting: With a Chronological History of the Importation of Pictures by the Great Masters into England Since the French Revolution*. London: Printed for R. Ackerman.
- Buci-Glucksmann, Christine. (2003). *Esthétique de l'éphémère*. Paris : Galilée.
- Buck, Rebecca A. et Jean Allman Gilmore. (1998). *The New Museum Registration Methods*. Washington, D.C.: American Association of Museums.
- Buckeridge, Bainbrigg et Roger De Piles. (1706). *The Art of Painting, and the Lives of the Painters... Done from the French of Monsieur de Piles. To Which is Added, An Essay Towards an English-School, etc.* [Cours de peinture par principes avec un balance de peintres; et L'Abrégé de la vie des peintres] (1st English). Trad. du français par John Savage. London: J. McNutt.
- Buckland, Michael K. (1991). Information as Thing. *JASIS*, 42 (5), 351-360.
- (1995). The Centenary of "Madame Documentation": Suzanne Briet, 1894-1989. *Journal of the American Society for Information Science*, 235-237.
- (1997). What Is a "Document"? *JASIS*, 48 (9), 804-809.
- Buckley, Michael J. (1998). *The Catholic University as Promise and ProjeCT: Reflections in a Jesuit Idiom*. Washington, D.C.: Georgetown University Press.
- Buffon, Georges Louis Leclerc et M. Daubenton. (1752). *Histoire naturelle, générale et particulière : avec la description du cabinet du roi*. Paris : Impr. royale.
- Burcaw, George Ellis. (1981). L'interdisciplinarité en muséologie ? *MuWop/DoTram*, 2, p. 30-31.
- Buren, Daniel. (1993). « Function of a Museum ». Dans *Theories of Contemporary Art*, Richard Hertz (dir.), (p. 189-192). Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Burkholder, Leslie. (1992). *Philosophy and the Computer*. Boulder: Westview Press.
- Buschman, John. (1990, décembre). Asking the Right Questions about Information Technology. *American Libraries*, 21 (11), 1026-1030. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/25632068>
- Byrne, Sarah, Anne Clarke, Rodney Harrison et Robin Torrence. (2011). *Unpacking the Collection Networks of Material and Social Agency in the Museum*. New York: Springer. Récupéré de <http://site.ebrary.com/id/10481379>

- Cameron, Duncan F. (1971). The Museum, a Temple or the Forum. *Curator: The Museum Journal*, 14 (1), 11-24.
- (1971). Museums, Systems and Computers. *Museum International*, 23 (1), 11-17. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/j.1468-0033.1971.tb01746.x>
- Cameron, Fiona. (2003). Digital Futures I: Museum Collections, Digital Technologies, and the Cultural Construction of Knowledge. *Curator: The Museum Journal*, 46 (3), 325-340. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/j.2151-6952.2003.tb00098.x>
- (2007). « Beyond the Cult of the Replicant: Museums and Historical Digital Objects—Traditional Concerns, New Discourses ». Dans *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*, Fiona Cameron et Sarah Kenderdine (dirs.), (p. 49-75). Cambridge, MA: The MIT Press.
- (2008). Object-Oriented Democracies: Conceptualising Museum Collections in Networks. *Museum Management and Curatorship*, 23 (3), 229-243.
- (2010). « Museum Collections, Documentation, and Shifting Knowledge Paradigms ». Dans *Museums in a Digital Age*, Ross Parry (dir.), (p. 80-95). New York: Routledge.
- Cameron, Fiona et Lynda Kelly. (2010). *Hot Topics, Public Culture, Museums*. Newcastle-upon-Tyne, UK: Cambridge Scholars.
- Cameron, Fiona et Sarah Kenderdine (dirs.). (2007). *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*. Boston: The MIT Press.
- Cameron, Fiona et Sarah Mengler. (2009). Complexity, Transdisciplinarity and Museum Collections Documentation- Emergent Metaphors for a Complex World. *Journal of Material Culture*, 14 (2), 189-218.
- Cameron, Fiona et Helena Robinson. (2007). « Digital Knowledgescapes: Cultural, Theoretical, Practical and Usage Issues Facing Museum Collection Databases in a Digital Epoch ». Dans *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*, Fiona Cameron et Sarah Kenderdine (dirs.), (p. 165-192). Cambridge, MA: MIT Press.
- Canada in the Making. (2005). *Constitutional History 1774-1791: Revolutionary Changes*. *Canada in the Making*. [site Web]. Récupéré le 26 mai, 2015 de http://www.canadiana.ca/citm/themes/constitution/constitution7_e.html

- Candlin, Fiona. (2008). « Museums, Modernity and the Class Politics of Touching Objects ». Dans *Touch in Museums: Policy and Practice in Object Handling*, Helen Chatterjee (dir.), (p. 9-20). New York: Berg.
- Cannadine, David. (2006). *Mellon: An American life*. New York: A.A. Knopf.
- Cannon, Joseph. (2011). The Moral Value of Artistic Beauty in Kant. *Kantian Review*, 16 (01), 113-126.
- Cannon-Brookes, P. (1992). « The Nature of Museum Collections ». Dans *Manual of Curatorship: A Guide to Museum Practice*. Boston: Butterworth-Heinemann.
- Caron, D.J. (2010) «Memory Institutions in the 21st Century: The Need for Convergence and Collaboration ». *Archives Society of Alberta Conference, "The War of Independence Reconsidered: Librarians and Archivists—Past, Present and Future"*. Actes du colloque organisé par Archives Society of Alberta, le 13 à 16 mai, 2010 à Banff. Banff: Archives Society of Alberta. Récupéré de <http://www.collectionscanada.gc.ca/lac/012007-1000.007-e.html>
- Carbonell, Bettina Messias. (2004). *Museum Studies: An Anthology of Contexts*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Carey, William Paulet. (1829). *Observations on the Primary Object of the British Institution and of the Provincial Institutions for the Promotion of the Fine Arts, etc.* Newcastle, UK: T. & J. Hodgson. Récupéré de <https://play.google.com/store/books/details?id=WFNgAAAACAAJ&rdid=book-WFNgAAAACAAJ&rdot=1>
- Carlson, P. A. (1990, avril). Square Books and Round Books: Cognitive Implications of Hypertext. *Academic Computing*, 16-19, 26-31.
- Carrier, David. (2001). Art Museums, Old Paintings, and Our Knowledge of the Past. *History and Theory*, 40 (2), 170-189. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/2678030>
- Carson, C. (2001). Copyright and the Dead Sea scrolls: A Case Study of the Intellectual Property Issues Involved in the Research Use of Collections. *Spectra*, 28 (3), 18-30.
- Carter, Jennifer. (2011). *Taking Stock: Museum Studies and Museum Practices in Canada*. Abingdon: Routledge.
- Carter, Jennifer et Katia Macias-Valadez. (2016). Changing Realities, Changing Practices: Museums, Training and Professional Development in Québec. *MUSE Museum International*, 68 (1-2), 43-58.

- Carter, Patricia et Richard Alfred. (1997). *Reaching for the Future. 1997 Critical Issues Paper* : Consortium for Community College Development. Récupéré de <http://www.eric.ed.gov/ERICWebPortal/detail?accno=ED438886>
- Case, Mary. (1988). *Registrars on Record: Essays on Museum Collections Management*. Washington, D.C.: Registrars Committee of the American Association of Museums.
- Casey, Valerie. (2003). The Museum Effect: Fazing from Object to Performance in the Contemporary Cultural-History Museum. *Archives and Museum Informatics*, 2.
- Cassirer, Ernst. (1932). *La philosophie des lumieres*. Paris : A. Fayard.
- Castells, Manuel. (1996). *The Rise of the Network Society*. T. 1. Malden, MA: Blackwell.
- Cathro, Warwick S. (2001). Keynote Paper: Visions for Fundamental Change in Libraries and Librarianship for Asia Pacific. *Library Review*, 50 (7/8), 334-342. Récupéré de <http://www.nla.gov.au/openpublish/index.php/nlasp/rt/prINTERfriendly/1317/1603>
- Caumes, Jean-Pascal, Ayesha Younus, Simon Salort, Bruno Chassagne, Benoît Recur, Anne Ziégélé, Alain Dautant et Emmanuel Abraham. (2011). Terahertz Tomographic Imaging of XVIIIth Dynasty Egyptian Sealed Pottery. *Applied optics*, 50 (20), 3604-3608.
- Caune, Jean. (2006). *Culture et communication : convergences théoriques et lieux de médiation* (Éd. rev. et mise à jour.). Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.
- Cavanagh, Patrick. (2005). The Artist as Neuroscientist. *Nature*, 434 (7031), 301-307.
- Caygill, Marjorie, L. (2003). « From Private Collection to Public Museum: The Sloane Collection at Chelsea and the British Museum in Montagu House ». Dans *Enlightening the British: Knowledge, Discovery, and the Museum in the Eighteenth Century*, Robert G. W. Anderson (dir.), (p. 18-28). London: British Museum Press.
- Center for the History of Collecting. (2014). *M. Knoedler & Co.* [Archives Directory for the History of Collecting in America]. New York: The Frick Collections. Récupéré de <http://research.frick.org/directoryweb/browserecord.php?-action=browse&-recid=6006>
- . (2015). *Bryan, Thomas Jefferson* [Archives Directory for the History of Collecting in America]. New York: The Frick Collections. Récupéré de

<http://research.frick.org/directoryweb/browserecord2.php?-action=browse&-recid=6651#Bryan>

Centre Pompidou. (2016). *Institut de recherche et d'innovation*. [site Web]. Récupéré le 11 juillet, 2016 de <http://www.iri.centrepompidou.fr/>

Chadwick, J. et P. Boverie. (1999) « A Survey of Characteristics and Patterns of Behavior in Visitors to a Museum Web Site ». Dans D. Bearman et J. Trant (dir.), *Museums and the Web 1999*. Actes du colloque organisé par Archives and Museum Informatics, le 11 à 14 mars, 1999 à New Orleans (p. 154-162). Pittsburgh, PA: Archives and Museum Informatics.

Champoux-Paillé, Louise. (2007). *Musée réel et virtuel: une meilleure synergie s'impose*. Montréal : Université du Québec à Montréal.

Chan, Sebastian. (2007) « Tagging and Searching: Serendipity and Museum Collection Databases ». *Museums and the Web 2007*. Actes du colloque organisé par Archives and Museum Informatics, le 11 à 14 avril, 2007 à San Francisco. Silver Springs, M.D.: Archives and Museum Informatics. Récupéré de <http://www.archimuse.com/mw2007/papers/chan/chan.html>

----- (2012, 11 mars). Museums and Making the 'Digital Shift' [Billet de blogue]. Repéré de Fresh and New <http://www.freshandnew.org/2012/03/museums-making-digital-shift/>

Chapman, S. (2004). Levels of Service for Image Digitization. *Library Technology Reports*, 40 (5).

Chaudhri, Akmal B. et Roberto Zicari. (2001). *Succeeding with Object Databases: A Practical Look at Today's Implementations with Java and XML*. New York: Wiley.

Chaumier, Jacques. (1971). *Les techniques documentaires*. Paris : Presses Universitaires de France.

Chaumier, Serge. (2005). L'Identité un concept embarrassant pour les musées d'ethnologie. *Culture et Musées*, (6).

Chaumier, Serge, Anne Krebs et Mélanie Roustan. (2013). *Visiteurs photographes au musée*. Paris : La Documentation française.

Chaumier, Serge et François Mairesse. (2011). « Profession ». Dans *Dictionnaire encyclopédique de la muséologie*, François Mairesse et André Desvallées (dirs.), (p. 473-495). Paris : Éditions Armand Collin.

- Chen, Yi-Chien. (2004). *Educating Art Museum Professionals: The Current State of Museum Studies Programs in the United States*. Florida State University, Tallahassee, FL.
- Chenhall, Robert G. (1975). *Museum Cataloging in the Computer Age*. Nashville, TN: American Association for State and Local History.
- . (1978). *Nomenclature for Museum Cataloging: A System for Classifying Man-Made Objects*. Nashville, TN: American Association for State and Local History.
- Chenhall, Robert G. et Peter Homulos. (1978). Propositions for the Future: Museum Data Standards. *Museum International* (Éd. Française), 30 (3-4), 205-212.
- Child, Margaret S. (1983). Reflections on Cooperation Among Professions. *American Archivist*, 46 (3), 286-292.
- Choi, Yunseon. (2011). *Usefulness of Social Tagging in Organizing and Providing Access to the Web: An Analysis of Indexing Consistency and Quality*. University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana-Champaign, IL.
- Chowdhury, G. G. et S. Chowdhury. (2000). The Seven Levels of Identification: An Overview of the Current State of Identifying Objects Within Digital Libraries. *Program: Electronic Library and Information Systems*, 34 (4), 341-373.
- Chun, Sungkuk et Keechul Jung. (2013). Oil Painting Rendering Changeable by Light Effect. *Proceedings of the 36th Graphics Interface Poster Session*, 2-3.
- Cisneros, James R. (2003). Imaginary of the End, End of the Imaginary. Bazin and Malraux on the Limits of Painting and Photography. *Cinémas: Revue d'études cinématographiques Cinémas:/Journal of Film Studies*, 13 (3), 149-169.
- Civil Service Commission. (1908). *Report of the Commissioners; Minutes of Evidence*. Rédigé par [Courtney, John Mortimer] Ottawa: Printed by S.E. Dawson.
- Clair, Jean. (1993). *L'âme au corps : arts et sciences 1793-1993*. Paris : Ed. des musées nationaux : Gallimard.
- . (2007). *Malaise dans les musées*. Paris : Flammarion.
- Clark, Herbert H. (1996). *Using Language*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

- Clarkson, Matthew. (1785). *For Sale at Public Venue, on Thursday the 10th day of March, at the Late Dwelling House of Pierre Eugene du Simitière, Esq. in Arch-Street, between Third and Fourth-Streets, Where the State Lottery Office is Now Kept, the American Musaeum. This Curious Collection was, for Many Years, the Principal Object of Mr. Du Simitiere's Attention, and has Been Thought Worthy of Notice by Both American and European Literati: It Consists of the the Following Articles, Which Will be Sold in Lots, viz [Catalogue de vente].* Philadelphia: Printed by Charles Cist, at the corner of Fourth and Arch-Streets. Récupéré de <http://name.umd.umich.edu/N14519.0001.001>
- Claudel, Anne. (1996). À la recherche du « musée des musées » : les systèmes d'information sur le patrimoine. *Publics et Musées*, 105-111. Récupéré de http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus_1164-5385_1996_num_10_1_1301
- Clausen, Barbara. (2007). *After the Act: The (Re)presentation of Performance Art*. Vienne: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig.
- Clélia, Barbut. (2010). « Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains ». Dans *Sociologie de l'Art / OPuS 20*, Anne Bénichou (dir.), (p. 113-118). Paris : Presses du réel. Récupéré de www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2012-2-page-113.htm.
- Clement, C. (2007). Cultural Heart. *The MAG*, 1 (1), p. 10-11. Récupéré de <http://mgnsww.org.au/uploaded/07Issue1.pdf>
- Clifford, W. (1923). *Bibliography of Museums and Museology*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Coburn, Erin et Murtha Baca. (2004). Beyond the Gallery Walls: Tools and Methods for Leading End-Users to Collections Information. *Bulletin of the American Society for Information Science and Technology*, 30 (5), 14-19. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1002/bult.323>
- Coburn, E., E. Lanzi, E. O'Keefe, R. Stein et A. Whiteside. (2010). The Cataloging Cultural Objects Experience: Codifying Practice for the Cultural Heritage Community. *IFLA Journal*, 36 (1), 16-29.
- Cody, Sue Ann. (1997). Historical Museums on the World Wide Web: An Exploration and Critical Analysis. *The Public Historian*, 19 (4), 29-53. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/3379493>
- Cohen, Rachel. (2012, 12 octobre). Priceless: How Art Became Commerce. *The New Yorker*. Récupéré de <http://www.newyorker.com/magazine/2012/10/08/priceless-2>

- Colati, G. et J. Colati. (2011). Road Tripping Down the Digital Preservation Highway, Part II: Road Signs, Billboards and Rest Stops Along the Way. *Journal of Electronic Resources Librarianship*, 23 (2), 165-173. Récupéré de <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1941126X.2011.576969#tabModule>
- Cole, Henry. (1843). *Felix Summerly's Hand-Book for the National Gallery: With Reminiscences of the Most Celebrated Pictures*. London: Bell & Wood.
- Coleman, Laurence Vail. (1939). *The Museum in America: A Critical Study*. 3 t. Washington, D.C.: The American Association of Museums.
- Colley, Linda. 2014. *Britons: Forging the Nation, 1707-1837*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Collins, Allan et Richard Halverson. (2009). *Rethinking Education in the Age of Technology: The Digital Revolution and Schooling in America*. New York: Teachers College Press.
- . (2010). The Second Educational Revolution: Rethinking Education in the Age of Technology. *Journal of Computer Assisted Learning*, 26 (1), 18-27. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/j.1365-2729.2009.00339.x>
- Collinson, Vivienne. (2001, octobre). Intellectual, Social, and Moral Development: Why Technology Cannot Replace Teachers. *The High School Journal*, 85 (1), 35-44. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/40364379>
- Combe, Taylor. (1808). *Synopsis of the Contents of the British Museum*. London: s.i.
- . (1810). *A Description of the Collection of Ancient Terracottas in the British Museum; With Engravings*. London: Printed by W. Bulmer and Co.
- Combe, Taylor, Edward Hawkins, C. R. Cockerell et Samuel Birch. (1812). *A Description of the Collection of Ancient Marbles in the British Museum; With Engravings*. London: Printed by W. Bulmer and Co.
- Comité international de l'ICOM pour la muséologie. (1980). *La Muséologie science ou seulement travail pratique du musée?* Stockholm : Comité international de l'ICOM pour la muséologie.
- . (1982). *L'Interdisciplinarité en muséologie*. Stockholm : Comité international de l'ICOM pour la muséologie.
- Conlin, Jonathan. (2006). *The Nation's Mantelpiece: A History of the National Gallery*. London: Pallas Athene.

- Conlin, Jonathan, Ellinoor Bergvelt, Debora J. Meijers, Lieske Tibbe et Elsa van Wezel. (2010). Napoleon's Legacy. The Rise of National Museums in Europe 1794-1830. *Journal of the History of Collections*, 22 (2), 333-334.
- Conn, Steven. (1998). *Museums and American Intellectual Life: 1876-1926*. Chicago: University of Chicago Press.
- , (2009). *Do Museums Still Need Objects?* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Constantinescu, Nicolaie (2010). Adapting the Information Professionals to the Digital Collections Universe. 31. [Document publié en ligne]. Récupéré de http://eprints.rclis.org/bitstream/10760/14755/1/Adapting_the_information_professionals_to_the_digital_collections_universe.pdf
- Constantopoulos, Panos, Costis Dallas, Ion Androutsopoulos, Stavros Angelis, Antonios Deligiannakis, Dimitris Gavrilis, Yannis Kotidis et Christos Papatheodorou. (2009). DCC&U: An Extended Digital Curation Lifecycle Model. *International Journal of Digital Curation*, 4 (1), 34-45.
- Conway, Paul. (1994). *Partners in Research: Improving Access to the Nation's Archive: User Studies at the National Archives and Records Administration*. Pittsburgh, PA: Archives & Museum Informatics.
- , (2010). Preservation in the Age of Google: Digitization, Digital Preservation, and Dilemmas. *Preservation*, 80 (1).
- Conseil des universités. (1983). *Avis du Conseil des universités au ministre de l'éducation sur deux projets de formation en museologie*. Sainte-Foy, QC : Conseil des universités.
- The Corcoran Gallery of Art, in Washington. (1875). *The Art Journal*, 1, 143-144. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/20568686>
- Corneloup, Jean. (2011). La forme transmoderne des pratiques récréatives de nature. *Développement durable et territoires. Économie, géographie, politique, droit, sociologie*, 2 (3).
- Corti, Laura (dir.) (1984). *Census: Computerization in the History of Art. 2nd International Conference on Automatic Processing of Art History Data and Documents*. Actes du colloque, 24 à 27 septembre 1984, Pisa. Pisa : Scuola normale superiore.

- Cosley, Dan, Joel Lewenstein, Andrew Herman, Jenna Holloway, Jonathan Baxter, Saeko Nomura, Kirsten Boehner et Geri Gay. (2008) « ArtLinks: Fostering Social Awareness and Reflection in Museums ». *SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*. Actes du colloque organisé par Association for Computing Machines, le 5 à 10 avril, 2008 à Florence (p. 403-412). New York: Association for Computing Machines.
- Costa, Hipólito José da. (1955 [1799]). *Diário da minha viagem para Filadélfia, 1798-1799* [Journal of my Voyage to Philadelphia]. Rio de Janeiro : Publicações da Academia Brasileira.
- Côté, Michel. (1992). *Museological Trends in Quebec*. Montréal : Société des musées québécois.
- Coulangeon, Philippe. (2004). Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie: Le modèle de la distinction est-il (vraiment) obsolète?? *Sociologie et sociétés*, 36 (1), 59-85.
- Coupland, Douglas. (1995). *Microserfs*. New York: ReganBooks.
- Courant, Paul. (2006, août). Scholarship and Academic Libraries (and Their Kin) in the World of Google. *First Monday*, 11 (8). Récupéré de <http://www.firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/article/view/1382/1300>
- The Course of Civilization. (1839). *The Democratic Review*, 6 (September), 208-217.
- Crary, Jonathan. (1988). « Modernizing Vision ». Dans *Vision and Visuality*, Hal Foster (dir.), (p. 29-44). New York: Dia Art Foundation.
- , (1990). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Craven, Wayne. (1980). Luman Reed, Patron: His Collection and Gallery. *American Art Journal*, 12 (2), 40-59. Récupéré de <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/1594192>
- Creed, Cary et Thomas Herbert. (1731). *The Marble Antiquities, the Right Hon.ble the Earl of Pembrokes, at Wilton are Too Many to be Drawn... I Have Drawn and Etch'd in Imitation of Perrier - All the Statues*. London: Creed.
- Crews, Kenneth D. et Melissa A. Brown. (2011). « Control of Museum Art Images: The Reach and Limits of Copyright and Licensing ». Dans *The Structure of Intellectual Property Law*, Annette Kur et Vytautas Mizaras (dirs.), (p. 269-284). New York: Columbia University. Récupéré de <https://ssrn.com/abstract=2026476>.

- (2011). *Copyright, Museums, and Licensing of Art Images*. New York: Columbia University Libraries, Copyright Advisory Office.
- Crimp, Douglas (1993). *On the Museum's Ruins*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Crooke, Elizabeth M. (2007). *Museums and Community Ideas, Issues and Challenges*. New York: Routledge.
- Crossland, Philip. (2002). Value Creation in Fine Arts: A System Dynamics Model of Inverse Demand and Information Cascades. *Strategic Management Journal*, 23 (5), 417-434.
- Cuban, Larry. (1986). *Teachers and Machines: The Classroom Use of Technology Since 1920*. New York: Teachers College Press.
- Cuno, James B. (2011). *Museums Matter: In Praise of the Encyclopedic Museum*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cuno, James B. et Neil MacGregor. (2004). *Whose Muse? : Art Museums and the Public Trust*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Curran, Patrick. (1994). Des objets virtuels aux univers virtuels. *Communication et langages*, 98-119. Récupéré de http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1994_num_99_1_2500
- Cushman, K. (1984, printemps). Museums Studies: The Beginnings, 1900-1926. *Museum Studies Journal*, 08-18.
- Cusset, Yves. (2000). *Le musée: entre ironie et communication: à propos des stratégies d'exposition de l'art contemporain*. Nantes : Éditions Pleins Feux.
- Dale, R. L. (2007, 19 avril). *Digital Curators: Who, What, and How: a Perspective from OCLC Programs and Research*. [Diaporama électronique]. Récupéré de http://www.ils.unc.edu/digccurr2007/slides/dale_slides_3-3.pdf
- Dana, John Cotton. (1917). *The Gloom of the Museum*. Woodstock, VT: Elm Tree Press.
- (1919). *The New Relations of Museums and Industries*. Newark, NJ: The Newark Museum Association.
- Danko, D. (2008). Nathalie Heinich's Sociology of Art—and Sociology from Art. *Cultural Sociology*, 2 (2), 242-256.

- Darnton, Robert. (1979). *The Business of Enlightenment: A Publishing History of the Encyclopédie, 1775-1800*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press. Récupéré de <http://hdl.handle.net/2027/heb.00368>
- Darwin, Charles (1857). [Letter from Charles Darwin to J.D. Hooker].
- . (2016). *The Life and Letters of Charles Darwin – day 153 of 188*. Turtle Reader [site Web]. Récupéré le 12 octobre, 2016 de <http://www.turtlereader.com/authors/charles-darwin/the-life-and-letters-of-charles-darwin-day-153-of-188/>
- Daston, Lorraine. (2004). *Things That Talk : Object Lessons from Art and Science*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Daston, Lorraine et Katharine Park. (1998). *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Davallon, Jean (dir.) (1995). *Musée et muséologie. Musées et Recherche*. Actes du colloque, 29 novembre à 1 décembre 1995, Paris. Dijon : Office de coopération et d'information muséographique (OCIM).
- . (2006). *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris : Lavoisier ; Hermès science.
- Davallon, Jean et Joëlle Le Marec. (2000). L'usage en son contexte. Sur les usages des interactifs et des cédéroms des musées. *Réseaux*, 18 (101), 173-195.
- Davies, Martin. (1951). *The Earlier Italian Schools*. London: Trustees of the National Gallery, London.
- Davis, Ann, André Desvallées, François Mairesse, Suzanne Nash et Lynn Maranda. (2010). *What is a Museum?* München : Müller-Straten.
- Davis, Douglas. (1973). *Art and the Future: A History Prophecy of the Collaboration Between Science, Technology and Art*. London: Thames and Hudson.
- Dawn, Leslie Allan. (2006). *National Visions, National Blindness Canadian art and Identities in the 1920s*. Vancouver: UBC Press. Récupéré de <http://site.ebrary.com/id/10203118>
- Dazord, Cécile. (2007). L'art contemporain confronté aux phénomènes d'obsolescence technologique ou l'impact des évolutions technologiques sur la préservation des œuvres d'art contemporain. *Patrimoine musical du XX^e siècle*, 5-14.

- De Borhegyi, Stephen F. (1965). Curatorial Neglect of Collections. *Museum News*, 43 (5), 34-40.
- De Borhegyi, Stephan F., Elba A. Dodson et Irene A. Hanson. (1961). *Bibliography of Museums and Museum Work, 1900-61*. T. supplementary volume. Milwaukee, WI.
- De Borhegyi, Stephan F. et Alice Marriott. (1958). Proposals for a Standardized Museum Accessioning and Classification System. *Curator: The Museum Journal*, 1 (2), 77-86. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/j.2151-6952.1958.tb01668.x>
- De Simone, Deborah M. (2001). The Consequences of Democratizing Knowledge: Reconsidering Richard Hofstadter and the History of Education. *The History Teacher*, 34 (3), 373-382. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/3054348>
- De Stefano, Paula et Tyler O. Walters. (2007). A Natural Collaboration: Preservation for Archival Collections in ARL Libraries. *Library Trends*, 56 (1), 230-258. Récupéré de <http://smartech.gatech.edu/handle/1853/35595>
- Dean, D. (1996). *Museum Exhibition: Theory and Practice*. New York: Routledge.
- Deazley, Ronan, Martin Kretschmer et Lionel Bently (dirs.). (2010). *Privilege and Property: Essays on the History of Copyright*. Cambridge, UK: OpenBook. Récupéré de <http://www.openbookpublishers.com/reader/26>
- Debary, Octave. (2004). Deindustrialization and Museumification: From Exhibited Memory to Forgotten History. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 595 (1), 122-133.
- Debary, Octave et Laurier Turgeon. (2007). *Objets & mémoires*. Québec : Éditions de la Maison des sciences de l'homme ; Les Presses de l'université Laval.
- Decarolis, Nelly (1994) « Object – Document ? ». Dans Martin R. Schärer (dir.), *International Council for Museology Symposium: Object – Document ?* Actes du colloque organisé par International Council of Museums, le 11 à 20 septembre, 1994 à Pékin (p. 83-87). Paris : International Council of Museums.
- Dede, Christopher. (1998). *Learning with Technology*. Alexandria, VA: Association for Supervision and Curriculum Development.
- Delanty, Gerard. (1997). Habermas and Occidental Rationalism: The Politics of Identity, Social Learning, and the Cultural Limits of Moral Universalism. *Sociological Theory*, 15 (1), 30-59. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/202134>

- Deloche, Bernard. (2000). Le patrimoine immatériel: Héritage spirituel ou culture virtuelle? *ISS 32 (pré-actes)*, 40-44.
- Deloche, Bernard. (2001). *Le musée virtuel vers une éthique des nouvelles images*. Paris : Presses universitaires de France.
- . (2007). *La nouvelle culture: la mutation des pratiques sociales ordinaires et l'avenir des institutions culturelles*. Paris : Éditions L'Harmattan.
- . (2011). « Muséologie ». Dans *Dictionnaire encyclopédique de la muséologie*, François Mairesse et André Desvallées (dirs.), (p. 343-383). Paris : Éditions Armand Collin.
- . (2010). *Mythologie du musée : de l'uchronie à l'utopie*. Paris : Éditions Le Cavalier bleu.
- . (2013) « Le musée d'aujourd'hui ». *Université d'été de muséologie*. Actes du colloque organisé par Musée de la civilisation, le 13 mai, 2013 à Québec (p. 9). Québec : Musée de la civilisation.
- Deloche, Bernard et François Dagognet. (1985). *Museologica contradictions et logique du musée*. Paris : Éditions J. Vrin.
- Delon, Michel. (1988). *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*. Paris : Presses universitaires de France.
- Dempsey, Lorcan. (1999). Scientific, Industrial, and Cultural Heritage: A Shared Approach. *New Review of Information and Library Research*, 5, 3-29. Récupéré de <http://www.ariadne.ac.uk/issue22/dempsey/intro.html>
- . (2000). The Subject Gateway: Experiences and Issues Based on the Emergence of the Resource Discovery Network. *Online Information Review*, 24 (1), 8-23. Récupéré de <http://webdb.outside.plattsburgh.edu:2048/login?url=http://search.proquest.com/docview/194533196?accountid=13215>
- Department of Public Works. (1884). *Sessional Paper No. 9: Annual Report of the Minister of Public Works, for the Fiscal Year Ended 30th June, 1882-83*. Ottawa: MacLean, Roger & Co., Parliamentary Printers.
- . (1884). *Report of the Deputy Minister: Sessional Papers*. Ottawa: .
- . (1885). *Sessional Paper No. 10: Annual Report of the Minister of Public Works of Canada, for the Fiscal Year Ended 30th June, 1884, on the works under his control*. Ottawa: MacLean, Roger & Co., Parliamentary Printers.

- (1886). *Sessional Paper No. 12: Annual Report of the Minister of Public Works of Canada, for the Fiscal Year Ended 30th June, 1885, on the works under his control.* Ottawa: MacLean, Roger & Co., Parliamentary Printers.
- (1887). *Sessional Paper No. 11: Annual Report of the Minister of Public Works of Canada, for the Fiscal Year 1885-86, on the works under his control.* Ottawa: MacLean, Roger & Co., Parliamentary Printers.
- (1888). *Sessional Paper No. 7: Annual Report of the Minister of Public Works, for the Fiscal Year 1886-87 on the works under his control.* Ottawa: A. Senecal, Printer to the King's Most Excellent Majesty.
- (1889). *Sessional Paper No. 9: Annual Report of the Minister of Public Works, for the Fiscal Year 1887-88, on the works under his control.* Ottawa: B. Chamberlin, Printer to the King's Most Excellent Majesty.
- (1890). *Sessional Paper No. 18: Annual Report of the Minister of Public Works, for the Fiscal Year 1888-89, on the works under his control.* Ottawa: B. Chamberlin, Printer to the King's Most Excellent Majesty.
- (1891). *Sessional Paper No. 9: Annual Report of the Minister of Public Works, for the Fiscal Year 1889-90, on the works under his control.* Ottawa: B. Chamberlin, Printer to the King's Most Excellent Majesty.
- (1892). *Sessional Paper No. 8: Annual Report for the Department of Public Works of Canada for the Fiscal Year 1890-91.* Ottawa: S.E. Dawson, Printer to the King's Most Excellent Majesty.
- (1893). *Sessional Paper No. 8: Annual Report of the Minister of Public Works, for the Fiscal Year Ended 30th June, 1892.* Ottawa: S.E. Dawson, Printer to the King's Most Excellent Majesty.
- (1894). *Sessional Paper No. 9: Annual Report of the Minister of Public Works, for the Fiscal Year Ended 30th June, 1893.* Ottawa: S.E. Dawson, Printer to the King's Most Excellent Majesty.
- (1895). *Sessional Paper No. 9: Annual Report of the Minister of Public Works, for the Fiscal Year Ended 30th June, 1894.* Ottawa: S.E. Dawson, Printer to the King's Most Excellent Majesty.
- (1896). *Sessional Paper No. 9: Annual Report of the Minister of Public Works, for the Fiscal Year Ended 30th June, 1895.* Ottawa: S.E. Dawson, Printer to the King's Most Excellent Majesty.

- (1897). *Sessional Paper No. 9: Annual Report of the Minister of Public Works, for the Fiscal Year Ended 30th June, 1896*. Ottawa: S.E. Dawson, Printer to the King's Most Excellent Majesty.
- (1898). *Sessional Paper No. 9: Annual Report of the Minister of Public Works, for the Fiscal Year Ended 30th June, 1897*. Ottawa: S.E. Dawson, Printer to the King's Most Excellent Majesty.
- (1899). *Sessional Paper No. 9: Annual Report of the Minister of Public Works, for the Fiscal Year Ended 30th June, 1898*. Ottawa: S.E. Dawson, Printer to the King's Most Excellent Majesty.
- (1900). *Sessional Paper No. 9: Annual Report of the Minister of Public Works, for the Fiscal Year Ended 30th June, 1899*. Ottawa: S.E. Dawson, Printer to the King's Most Excellent Majesty.
- (1901). *Sessional Paper No. 19: Report of the Minister of Public Works on the Works Under His Control for the Fiscal Year Ended June 30, 1900*. Ottawa: S.E. Dawson, Printer to the King's Most Excellent Majesty. Récupéré de <https://archive.org/details/n08sessionalpaper35canauoft>.
- (1902). *Sessional Paper No. 19: Report of the Minister of Public Works on the Works Under His Control for the Fiscal Year Ended June 30, 1901*. Ottawa: S.E. Dawson, Printer to the King's Most Excellent Majesty. Récupéré de <https://archive.org/details/n07sessionalpaper36canauoft>.
- (1903). *Sessional Paper No. 19: Report of the Minister of Public Works on the Works Under His Control for the Fiscal Year Ended June 30, 1902*. Ottawa: S.E. Dawson, Printer to the King's Most Excellent Majesty. Récupéré de <https://archive.org/details/sessionalpaperso377canauoft>.
- (1904). *Sessional Paper No. 19: Report of the Minister of Public Works on the Works Under His Control for the Fiscal Year Ended June 30, 1903*. Ottawa: S.E. Dawson, Printer to the King's Most Excellent Majesty. Récupéré de <https://archive.org/details/sessionalpaperso387canauoft>.
- (1905). *Sessional Paper No. 19: Report of the Minister of Public Works on the Works Under His Control for the Fiscal Year Ended June 30, 1904*. Ottawa: S.E. Dawson, Printer to the King's Most Excellent Majesty. Récupéré de <https://archive.org/details/n08sessionalpaper39canauoft>.
- (1906). *Sessional Paper No. 19: Report of the Minister of Public Works on the Works Under His Control for the Fiscal Year Ended June 30, 1905*. Ottawa:

S.E. Dawson, Printer to the King's Most Excellent Majesty. Récupéré de <https://archive.org/details/n08sessionalpaper40canauoft>.

- . (1907). *Sessional papers of the Dominion of Canada 1906-1907*. Ottawa: Government Printing Bureau.
- . (1907). *Sessional Paper No. 19: Report of the Minister of Public Works on the Works Under His Control for the Fiscal Year Ended June 30, 1906, vol. 1*. Ottawa: S.E. Dawson, Printer to the King's Most Excellent Majesty. Récupéré de <https://archive.org/details/n07sessionalpaper41canauoft>.
- . (1908). *Sessional Paper No. 19: Report of the Minister of Public Works on the Works Under His Control for the Fiscal Year Ended March 31, 1907*. Ottawa: S.E. Dawson, Printer to the King's Most Excellent Majesty. Récupéré de <https://archive.org/details/n09sessionalpaper42canauoft>.
- . (1909). *Sessional Paper No. 19: Report of the Minister of Public Works on the Works Under His Control for the Fiscal Year Ended March 31, 1908*. Ottawa: S.E. Dawson, Printer to the King's Most Excellent Majesty. Récupéré de <https://archive.org/details/n09sessionalpaper43canauoft>.
- . (1910). *Sessional Paper No. 19: Report of the Minister of Public Works on the Works Under His Control for the Fiscal Year Ended March 31, 1909*. Ottawa: C.H. Parmelee, Printer to the King's Most Excellent Majesty. Récupéré de <https://archive.org/details/n10sessionalpaper44canauoft>.
- . (1911). *Sessional Paper No. 19: Report of the Minister of Public Works on the Works Under His Control for the Fiscal Year Ended March 31, 1910*. Ottawa: C.H. Parmelee, Printer to the King's Most Excellent Majesty. Récupéré de <https://archive.org/details/n11sessionalpaper45canauoft>.
- . (1912). *Sessional Paper No. 19: Report of the Minister of Public Works on the Works Under His Control for the Fiscal Year Ended March 31, 1911, vol. 1*. Ottawa: C.H. Parmelee, Printer to the King's Most Excellent Majesty. Récupéré de <https://archive.org/details/n12sessionalpaper46canauoft>.
- . (1913). *Sessional Paper No. 19: Report of the Minister of Public Works on the Works Under His Control for the Fiscal Year Ended March 31, 1912, vol. 1*. Ottawa: C.H. Parmelee, Printer to the King's Most Excellent Majesty. Récupéré de <https://archive.org/details/n11sessionalpaper47canauoft>.
- . (1914). *Sessional Paper No. 19: Report of the Minister of Public Works on the Works Under His Control for the Fiscal Year Ended March 31, 1913*. Ottawa:

- C.H. Parmelee, Printer to the King's Most Excellent Majesty. Récupéré de <https://archive.org/details/n14sessionalpaper48canauoft>.
- (1915). *Sessional Paper No. 19: Report of the Minister of Public Works on the Works Under His Control for the Fiscal Year Ended March 31, 1914*. Ottawa: J. de L. Taché, Printer to the King's Most Excellent Majesty. Récupéré de <https://archive.org/details/n13sessionalpaper50canauoft>
- (1916). *Sessional Paper No. 19: Report of the Minister of Public Works on the Works Under His Control for the Fiscal Year Ended March 31, 1915*. Ottawa: J. de L. Taché, Printer to the King's Most Excellent Majesty. Récupéré de <https://archive.org/details/n14p1sessionalpap51canauoft>.
- (1917). *Sessional Paper No. 19: Report of the Minister of Public Works on the Works Under his Control for the Fiscal Year Ended March 31, 1916*. Ottawa: J. de L. Taché, Printer to the King's Most Excellent Majesty. Récupéré de <https://archive.org/details/n10sessionalpaper52canauoft>
- (1918). *Sessional Paper No. 19: Report of the Minister of Public Works on the Works Under his Control for the Fiscal Year Ended March 31, 1917*. Ottawa: J. de La Broquerie Taché, Printer to the King's Most Excellent Majesty. Récupéré de <https://archive.org/details/n08sessionalpaper53canauoft>.
- (1919). *Sessional Paper No. 19: Report of the Minister of Public Works on the Works Under his Control for the Fiscal Year Ended March 31, 1918*. Ottawa: J. de La Broquerie Taché, Printer to the King's Most Excellent Majesty. Récupéré de <https://archive.org/details/n07sessionalpaper54canauoft>.
- (1920). *Sessional Paper No. 19: Report of the Minister of Public Works on the Works Under his Control for the Fiscal Year Ended March 31, 1919*. Ottawa: J. de La Broquerie Taché, Printer to the King's Most Excellent Majesty. Récupéré de <https://archive.org/details/n06sessionalpaper56canauoft>
- Dennett, Andrea Stulman. (1997). *Weird and Wonderful: The Dime Museum in America*. New York: New York University Press.
- Desbiolles, Blondine (dir.) (2009). *Museology: Back to Basics. 38th Symposium of the International Committee for Museology*. Actes du colloque, 1 à 5 juillet 2009, Morlanwelz. Morlanwelz : Musée royal de Mariemont.
- Despont, Thierry W., Manolo Valdés et Claudio Bravo. (2013). *Le cabinet de curiosités*. New York: Assouline.

- Desvallées, André (dir.) (1992). *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon : Éditions W. Muséologie nouvelle et expérimentation sociale.
- (1994) « Objet ou document ? ». Dans Martin R. Schärer (dir.), *International Council for Museology Symposium: Object – Document ?* Actes du colloque organisé par International Council of Museums, le 11 à 20 septembre, 1994 à Pékin (p. 91-102). Paris : International Council of Museums.
- Desvallées, André, François Mairesse et Yves Bergeron. (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Éditions Armand Colin.
- Desvallées, André, François Mairesse et Bernard Deloche. (2011). « Patrimoine ». Dans *Dictionnaire encyclopédique de la muséologie*, François Mairesse et André Desvallées (dirs.), (p. 424-452). Paris : Éditions Armand Colin.
- Dethloff, Diana. (2004.) Sir Peter Lely (1618-1680). Dans *Oxford Dictionary of National Biography* (en ligne éd.). Oxford: Oxford University Press. Récupéré de <http://www.oxforddnb.com/view/article/16419>
- Dictionary of Canadian Biography* (2003). (éd. en ligne, Vol. 14). : Université Laval. Récupéré de http://www.biographi.ca/en/bio/harris_robert_14E.html.
- Didi-Huberman, Georges. (2000). *Devant le temps histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Éditions de Minuit.
- Digital Public Library of America*. (2016). [site Web]. Récupéré le 11 juillet, 2016 de <https://dp.la/>
- Dietz, Steve, Howard Besser, Ann Borda, K. Geber et P. Lévy. (2003). *Virtual Museum (of Canada): The Next Generation*. Montreal: Canadian Heritage Information Network (CHIN).
- DiMaggio, Paul et Toqir Mukhtar. (2004). Arts Participation as Cultural Capital in the United States, 1982–2002: Signs of Decline? *Poetics*, 32 (2), 169-194.
- Di Pippo, Alexander Ferrari (2000) « The Concept of Poiesis in Heidegger's An Introduction to Metaphysics. ». Dans Klaus Nellen (dir.), *Thinking Fundamentals, IWM Junior Visiting Fellows Conferences*. Actes du colloque organisé par Institut für die Wissenschaften vom Menschen, 2000 à Vienna. s.l. : Institut für die Wissenschaften vom Menschen.
- DOCAM Research Alliance. (2015). *Documentation and Conservation of the Media Arts Heritage*. Récupéré le 23 avril, 2015 de <http://www.docam.ca/>

- Doctorow, Cory. (2003). *Down and Out in the Magic Kingdom*. New York: Macmillan.
- Doheny, David A. (2006). *David Finley: Quiet Force for America's Arts*. Washington, D.C.: National Trust for Historic Preservation ; Distributed by the University of Virginia Press.
- Dong, Margaret. (1984). *Museum Studies International*. Washington, D.C.: Committee for the Training of Personnel, American Association of Museums.
- Donker Duyvis, Fritz. (1945). Paul Otlet. *FID Communicationes, La Haye*, 12, 17-18.
- Donnat, Olivier. (2011). Pratiques culturelles, 1973-2008. *Culture méthodes*, (2), 1-12.
- Dorais, Léo A. (1992). Twenty Years of National Museum Policy in Canada: From Democratization and Decentralization to Special Operation Agencies. *Museologist*, (Summer-Fall), 48.
- Doueih, Milad. (2011). *Digital Cultures*. Boston: Harvard University Press.
- Downes, Randolph C. (1970). *The Rise of Warren Gamaliel Harding, 1865-1920*. Columbus, OH: Ohio State University Press.
- Drabble, Barnaby et Dorothee Richter. (2012). Performing the Exhibition. *On Curating.Org*, 12 (15), 57. Récupéré de www.on-curating.org
- Dreyfus, Hubert L. (1997). « Heidegger on Gaining a Free Relation to Technology ». Dans *Technology and Values*, Kristin Sharon Shrader-Frechette et Laura Westra (dirs.), (p. 41-53). Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers.
- Drucker, J. (2013). Is There a "Digital" Art History? *Visual Resources*, 29 (1-2), 5-13.
- Druzik, James R, David L Glackin, Donald L Lynn et Raim Quiros. (1982). The Use of Digital Image Processing to Clarify the Radiography of Underpainting. *Journal of the American Institute for Conservation*, 22 (1), 49-56.
- Dudley, Sandra, Amy Jane Barnes, Jennifer Binnie, Julia Petrov et Jennifer Walklate. (2011). *The Thing About Museums: Objects and Experience, Representation and Contestation*. Hoboken, NJ: Taylor & Francis. Récupéré de <http://public.eblib.com/EBLPublic/PublicView.do?ptiID=957138>
- Dubé, Philippe. (1994). Connecting Theory and Practice in Museology. *Museum International*, 46 (3), 46-50.

- , (1994). Dynamique de la formation en muséologie à l'échelle internationale. *Musées*, 16 (1), p. 30-32.
- Dubé, Philippe et Raymond Montpetit. (1991). Naissance de nos premiers musées. *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, 25 (Printemps), 10-13.
- Dubuc, Élise. (2004). La muséologie coopérative: Michael Ames et le UBC Museum of Anthropology. *Anthropologie et Sociétés*, 28 (2), 167-171.
- , (2011, 1 décembre). Museum and University Mutations: the Relationship Between Museum Practices and Museum Studies in the era of Interdisciplinarity, Professionalisation, Globalisation and New Technologies. *Museum Management and Curatorship*, 26 (5), 497-508. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1080/09647775.2011.621734>
- Duchesne, Raymond. (1983). Magasin de curiosités ou musée scientifique? : le Musée d'histoire naturelle de Pierre Chasseur à Québec (1824-1854). *HSTC Bulletin*, 7 (2 (24)).
- Duchesne, Raymond et Paul Carle. (1990). L'ordre des choses: cabinets et musées d'histoire naturelle au Québec (1824-1900). *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 44 (1), 3-30.
- Dudley, Sandra H. (2012). *Museum Objects: Experiencing the Properties of Things*. New York: Routledge.
- , (2012). *Narrating Objects, Collecting Stories: Essays in Honour of Professor Susan M. Pearce*. New York: Routledge.
- Dufresnoy, Charles-Alphonse. (1695). *The Art of Painting, Including a Short Account of the Most Eminent Painters, Both Ancient and Modern, Continu'd Down to the Present Times, According to the Order of Their Succession*. [De arte graphica] (1st English). Trad. du latin par John Dryden et Richard Graham. London: Printed by J. Heptinstall for W. Rogers, at the Sun against St. Dunstan's Church in Fleetstreet. Récupéré de <https://archive.org/details/deartegraphicaar00dufr>
- Dunlap, William et Alexander Wyckoff. (1965). *History of the Rise and Progress of the Arts of Design in the United States*. New York: B. Blom.
- Dunn, Heather. (2000). Collection Level Description - The Museum Perspective. *D-Lib Magazine*, 6 (9). Récupéré de <http://www.dlib.org/dlib/september00/dunn/09dunn.html>

- Duranti, Luciana. (1993). The Archival Body of Knowledge: Archival Theory, Method, and Practice, and Graduate and Continuing Education. *Journal of Education for Library and Information Science*, 34 (1), 8-24. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/40323707>
- Durkheim, Émile. (1987). *The Elementary Forms of the Religious Life* (2nd ed). Ann Arbor, MI : University Microfilms International.
- Dwyer, Claire. (2004). Tracing Transnationalities Through Commodity Culture. *Transnational Spaces*, 6, 60.
- Dyonnet, E. (comissaire) et Royal Canadian Academy of Arts. (1912). *Annual Exhibition Catalogue of the Royal Canadian Academy of Arts*. MontreAL: Art Association of Montreal. Récupéré de <https://archive.org/details/catalogueofexhib12nati>
- Dyson, Mary C. et Kevin Moran. (2000). Informing the Design of Web Interfaces to Museum Collections. *Museum Management and Curatorship*, 18 (4), 391-406. Récupéré de <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S026047790000042X>
- Eastlake, Charles Lock. (1845). The Arrangement of Picture Galleries Generally. *The Builder*, 282-284.
- Eastlake, Charles Lock et Elizabeth Eastlake. (1870). *Contributions to the Literature of the Fine Arts [2nd series]*. London: J. Murray.
- Eaton, Marcia Muelder. (1983). *Art and Nonart: Reflections on an Orange Crate and a Moose Call*. Toronto: Fairleigh Dickinson University Press; Associated University Presses.
- Eberbach, Catherine et Kevin Crowley. (2005). From Living to Virtual: Learning from Museum Objects. *Curator: The Museum Journal*, 48 (3), 317-338. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/j.2151-6952.2005.tb00175.x>
- Economou, Maria. (1998, janvier). The Evaluation of Museum Multimedia Applications: Lessons from Research. *Museum Management and Curatorship*, 17 (2), 173-187. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1080/09647779800501702>
- Edwards, Edward. (2010). *Lives of the founders of the British Museum: with notices of its chief augmentors and other benefactors, 1570-1870*. Cambridge : Cambridge University Press.

- Edwards, Phillip M. (2004). Collection Development and Maintenance Across Libraries, Archives, and Museums: A Novel Collaborative Approach. *Library Resources & Technical Services*, 48 (1), 26-33.
- Edson, Gary. (1995). *International Directory of Museum Training*. London: Routledge.
- , (1997). *Museum Ethics*. London: Routledge. Récupéré de <http://www.loc.gov/catdir/enhancements/fy0649/96041629-d.html>
- Edson, Gary et David Dean. (1994). *The Handbook for Museums*. London: Routledge.
- Ellin, Everett. (1968, novembre). An International Survey of Museum Computer Activity. *Computers and the Humanities*, 3 (2), 65-86. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/30199290>
- , (1969, septembre). Museums and the Computer: An Appraisal of New Potentials. *Computers and the Humanities*, 4 (1), 25-30. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/30199319>
- , (1971). Computer Horizons in the Museum World. *Museum International*, 23 (1), 6-10. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/j.1468-0033.1971.tb01745.x>
- Ellis, Henry. (1850). « List of Pictures in the National Gallery Belonging to the Trustees of the British Museum ». Fonds d'archives « Pictures Transferred from the British Museum 1824-1880 ». National Gallery Archive, London.
- Ellul, Jacques. (1964). *The Technological Society*. New York: Knopf.
- Elson, Ruth Miller. (1964). *Guardians of Tradition: American Schoolbooks of the Nineteenth Century*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Émond, Anne-Marie. (2006). *L'éducation muséale vue du Canada, des États-Unis et d'Europe : recherche sur les programmes et les expositions* Québec : Éditions MultiMondes.
- Endres, Megan Lee, Steven P. Endres, Sanjib K. Chowdhury et Intakhab Alam. (2007). Tacit Knowledge Sharing, Self-Efficacy Theory, and Application to the Open Source Community. *Journal of Knowledge Management*, 11 (3), 92-103.
- Ermert, Axel et Werner Schweibenz. (2009) « Cultural Differences Between Libraries, Archives and Museums? Experiences from BAM, the Joint Portal for Libraries, Archives and Museums in Germany ». 75th IFLA General Conference and Assembly "Libraries Create Futures: Building on Cultural Heritage". Actes

- du colloque organisé par IFLA World Library and Information Congress, le 23 à 27 août, 2009 à Milan. s.l. : IFLA World Library and Information Congress. Récupéré de <http://www.ifla.org/files/hq/papers/ifla75/192-ermert-en.pdf>
- Esperer, H. D. (1999). The World Wide Web: A Growing Source of Electrophysiologic Evidence. *Herzschrittmachertherapie und Elektrophysiologie*, 10 (3), 151-153. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1007/s003990050056>
- Etienne, Noémie. (2012). *La restauration des peintures à Paris (1750-1815) : pratiques et discours sur la matérialité des œuvres d'art*. Rennes : Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Europeana Collections. (2016). [site Web]. Récupéré le 11 juillet, 2016 de <http://www.europeana.eu>
- Evans, James A. et Pat Sterry. (1999). Portable Computers & Interactive Multimedia: A New Paradigm for Interpreting Museum Collections. *Archives and Museum Informatics*, 13 (2), 113-126. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1023/A:1016615422170>
- Ewart, William (éd.) (1857). *National Collections: Return Showing How Far, in the Different National Collections of Works of Art, Objects of Historical Interest, or of Science, the Rule has been Observed of Attaching to the Objects of Art a Brief Account Thereof (21 March, 1857)*. London: s.l.
- Faletar, Sanjica et Boris Bosančić. (2005) « Can Archivists, Librarians, Museologists and IT Specialists Join Hands to do a Better Job? ». *71st IFLA General Conference and Council "Libraries-A Voyage of Discovery"*. Actes du colloque organisé par The International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA), le 14 à 18 août, 2005 à Oslo (p. 1-12). s.l. : The International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA). Récupéré de http://archive.ifla.org/IV/ifla71/papers/088e-Faletar_Bosancic.pdf
- Falk, John H. et Beverly Sheppard. (2006). *Thriving in the Knowledge Age: New Business Models for Museums and Other Cultural Institutions*. Lanham, MD: Altamira Press.
- Faujas de St. Fond, Barthélemy. (1799). *Travels in England, Scotland, and the Hebrides Undertaken for the Purpose of Examining the State of the Arts, the Sciences, Natural History and Manners, in Great Britain: ... In Two Volumes with Plates*. s.i. T. 1, 2 t. London: Printed for James Ridgway. Récupéré de https://books.google.com/books/about/Travels_in_England_Scotland_and_the_Hebr.html?id=yHBbAAAAQAAJ

- Feeney, Mary et Seamus Ross. (1994, janvier). Information Technology in Humanities Scholarship British Achievements, Prospects, and Barriers. *Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, 19 (69), 3-59. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/20755828>
- Feigenbaum, Gail. (2013). *Provenance : An Alternative History of Art*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Feinstein, Charles H. (1998). Pessimism Perpetuated: Real Wages and the Standard of Living in Britain during and after the Industrial Revolution. *The Journal of Economic History*, 58 (3), 625-658. Récupéré de <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/2566618>
- Félibien, André. (1666). *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Paris : Chez P. Le Petit.
- Ferraris, Maurizio. (2012). « Art as Document ». Dans *Wittgenstein and Aesthetics: Perspectives and Debates*, Alessandro Arbo, Michel LeDu et Sabine Plaud (dirs.), T. 6, (p. 183). Boston: Walter de Gruyter.
- Ferren, Brian. (1997, janvier). The Future of Museums: Asking the Right Questions. *The Journal of Museum Education*, 22 (1), 3-7. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/40479079>
- Findlen, Paula. (1989, janvier). « The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Geneology ». *Journal of the History of Collections*, 1 (1), 59-78. Récupéré de <http://jhc.oxfordjournals.org/content/1/1/59.abstract>
- . (1994). Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy. Récupéré de <http://hdl.handle.net/2027/heb.09070>
- Finley, David Edward. (1973). *A Standard of Excellence: Andrew W. Mellon Founds the National Gallery of Art at Washington*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- First Continental Congress. (1774). *The Continental Association, October 20, 1774*. Philadelphia: Récupéré de <http://www.loc.gov/teachers/classroommaterials/presentationsandactivities/presentations/timeline/amrev/rebelln/assoc.html>
- Focillon, H. (1921) « La Conception moderne des musées ». *13ème congrès d'histoire de l'art*. Actes du colloque organisé par Congrès d'histoire de l'art, 1921 à Paris (p. 85-94). s.l. : Congrès d'histoire de l'art.

- Foggo, George. (1851). *The National Gallery: A Catalogue of the Pictures*. London: H.G. Clarke and Co.
- Fontes da Costa, Palmira. (2002). The Making of Extraordinary Facts: Authentication of Singularities of Nature at the Royal Society of London in the First Half of the Eighteenth century. *Studies in History and Philosophy of Science Part A*, 33 (2), 265-288. Récupéré de <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0039368102000122>
- Forster, Kurt W. (1996). Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents. *October*, 77, 5-24. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/778958>
- Foster, Hal. (1996, juillet). The Archive without Museums. *October*, 77, 97-119. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/778962>
- (1996). Obscene, Abject, Traumatic. *October*, 78, 107-124. Récupéré de <https://www.scribd.com/doc/99207988/Hal-Foster-Obscene-Abject-Traumatic>
- Foster, Joseph (dir.), *Alumni Oxonienses 1500-1714* (en ligne éd.). Oxford: University of Oxford. Récupéré de <http://www.british-history.ac.uk/alumni-oxon>
- Foucault, Michel. (1970). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* [Les mots et les choses]. New York: Random House.
- (1971). *L'ordre du discours: leçon inaugurale au collège de france prononcée le 2 décembre 1970*. Paris : Gallimard.
- (1975). *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris : Gallimard.
- (1976). *The Archaeology of Knowledge*. Trad. du français par A. M. Sheridan Smith. New York: Harper & Row.
- (1977). « What is an Author? ». Trad. du français par Donald Bouchard et Sherry Simon. Dans *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, Donald Bouchard (dir.), (p. 113-138). Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Fox, Daniel M. (1963). *Engines of Culture: Philanthropy and Art Museums*. Madison: State Historical Society of Wisconsin for the Dept. of History, University of Wisconsin.
- Fox, Edward A. et Gary Marchionini. (1998). Toward a Worldwide Digital Library. *Communications of the Association of Computing Machines*, 41 (4), 29-32.

- Fraley, Lawrence E. et Ernest A. Vargas. (1975, janvier). Academic Tradition and Instructional Technology. *The Journal of Higher Education*, 46 (1), 1-15. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/1980918>
- Francis, John W. (1858). *Old New York, or, Reminiscences of the Past Sixty Years : Being an Enlarged and Revised Edition of the Anniversary Discourse Delivered Before the New York Historical Society, November 17, 1857*. New York: Charles Roe.
- Franklin, Jonathan. (2003, printemps). From Inventory to Virtual Catalog: Notes on the 'Catalogué raisonné'. [Article]. *Art Documentation: Bulletin of the Art Libraries Society of North America*, 22 (1), 41-45. Récupéré de http://www.jstor.org/stable/27949234?seq=1#page_scan_tab_contents
- Fraser, L. (2010) « Tearing Down the Walls: The Convergence of Cultural Institutions at the University of Calgary ». *ICAM 15 - Conference of the International Confederation of Architectural Museums Paris*. Actes du colloque organisé par International Confederation of Architectural Museums, le 31 mai, 2010 à Paris. s.i.: International Confederation of Architectural Museums. Récupéré de http://www.icam-web.org/data/media/cms_binary/original/1284050952.pdf
- Fuller, N., L. Irvine, McCormick T., C. Newbery, A. Ruge, D. Thompson et S. Williams. (1998). « Proposed ICOM Curriculum Guidelines for Professional Development in Museums and Other ICTOP Projects ». Dans *Museum Training and Cultural Diversity*, L. Anya-Petrivna (dir.), (p. 115-139). Sydney: International Committee for the Training of Personnel.
- Fushimi, Kiyoka et Kiyofumi Motoyama. (2007). User-Centered Design: Improving Viewers' Learning Opportunities in Art Museums in Japan. *Journal of Museum Education*, 32 (1).
- Gabel, Philippe, Octave Debary et Howard Saul Becker. (2011). *Vide-greniers*. Grâne : Créaphis éditions.
- Gabus, Jean. (1975). *L'objet témoin : les références d'une civilisation par l'objet*. Neuchâtel : Éditions Ides et calendes.
- Gaetgens, Thomas W. et Louis Marchesano (dirs.). (2011). *Display & Art History: The Düsseldorf Gallery and its Catalogue*. Los Angeles: Getty Research Institute
- Gagnon, Hervé. (1992). Le projet avorté de musée d'histoire naturelle de la Montreal Library (1822-1827). Notes de recherche sur l'histoire des premiers musées au Québec. *Cahiers d'histoire*, 12 (2, été), 75-88.

- .. (1992). Du cabinet de curiosités au musée scientifique. Le musée italien et la genèse des musées à Montréal dans la première moitié du XIXe siècle. *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 45 (3), 415-430.
- .. (1999). *Divertir et instruire : les musées de Montréal au XIXe siècle*. Sherbrooke, QC : G.G.C.
- Galani, Areti et Matthew Chalmers. (2002) « Can You See Me? Exploring Co-Visiting between Physical and Virtual Visitors ». *Museums and the Web 2002*. Actes du colloque organisé par Archives and Museum Informatics, le 17 à 20 avril, 2002 à Boston. Pittsburgh, PA: Archives and Museum Informatics. Récupéré de <http://www.eric.ed.gov/ERICWebPortal/detail?accno=ED482093>
- Galarneau, Claude. (1977). L'enseignement des sciences au Québec et Jérôme Demers (1765-1835). *Revue de l'Université d'Ottawa*, 47 (1-2 (janvier-avril)), 84-94.
- Galati, Gabriela. (2013). The Electronic Representation of Information: New Relationships between the Virtual Archive and its (Possible) Referent. *Leonardo Electronic Almanac*, 19 (5).
- Galinier, Jacques (2004). Détruire pour conserver : Notes sur l'imagination muséographique en Mésoamérique. *Anthropologie et Sociétés*, 28 (2), 101 - 119.
- Galinier, Martin. (2005). *De l'art d'être conservateur : du site au musée, la Préhistoire et l'Antiquité mises en espace*. Perpignan : Centre de recherches historiques sur les sociétés méditerranéennes, Presses universitaires de Perpignan.
- Galler, Sidney R., James A. Oliver, H. Radclyffe Roberts, Herbert Friedmann et Donald F. Squires. (1968, 9 août). Museums Today. *Science*, 161 (3841), 548-551. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/1724526>
- Gambarini, C. (1731). *A Description of the Earl of Pembroke's Pictures*. Westminster : Printed by A. Campbell, in King-street, near St. Margaret's Church. Récupéré de <http://books.google.com/books?id=sd5OAQAAIAAJ>
- Ganss, George E. et Livia Iacovino. (1956). *Saint Ignatius' Idea of a Jesuit University: A Study in the History of Catholic Education*. Milwaukee, WI: Marquette University Press.
- Garagnani, S et AM Manferdini. (2013). Parametric Accuracy: Building Information Modeling Process Applied to the Cultural Heritage Preservation. *International Archive of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, XL, 87-92.

- Garcia, Jose, Manuel Barros et Eva Perez Marin. (2013). Extended Abstract—A New Documentation System: Stratigraphic Units Recording Sheets Applied to the Cleaning of a Fifteenth-Century Painting. *Smithsonian Contributions to Museum Conservation*, (3), 31-33.
- Garvey, Greg et B Wallace. (1992). From Le Musée Imaginaire to Walls without Museums. *Computer Graphics*, 26 (2), 391-392.
- Gates, Bill, Nathan Myhrvold et Peter Rinearson. (1995). *The Road Ahead*. New York: Viking.
- Gay, Geri et Tammy L. Bennington. (1999). *Information Technologies in Evaluation: Social, Moral, Epistemological, and Practical Implications*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Gay, Geri, Michael L.W Jones et Robert Reiger. (1999). Project Soup: Comparing Evaluations of Digital Collections Efforts. *D-Lib Magazine*, 5 (11).
- Gayton, Cynthia M. (2006). Alexandria Burned: Securing Knowledge Access in the Age of Google. *VINE. Very Informal Newsletter on Library Automation*, 36 (2), 155-172. Récupéré de <http://search.proquest.com/docview/64318487?accountid=14719>
- Gazi, Andromache. (1997, décembre). Museology Towards the 21st Century. Theory and Practice: A Report. *International Journal of Museum Management and Curatorship*, 16 (4), 401-405.
- Geddes Poole, Andrea. (2010). *Stewards of the Nation's Art Contested Cultural Authority, 1890-1939*. Toronto: University of Toronto Press.
- Gell, Alfred. (1998). *Art and Agency: An Anthropological Theory*. New York: Clarendon Press.
- Gendreau, Andrée. (1990). *Muséologie et champs disciplinaires exposer le savoir, savoir exposer*. Québec : Musée de la civilisation.
- Genoways, Hugh H. (2006). *Museum Philosophy for the Twenty-First Century*. Toronto: Altamira Press.
- Genoways, Hugh H. et Mary Anne Andrei. (2008). *Museum Origins: Readings in Early Museum History and Philosophy*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.
- Gesner, Abraham. (1842). *Synopsis of the Contents of Gesner's Museum of Natural History at Saint John, N.B. Opened on the Fifth Day of April, 1842*. Saint John,

- NB : printed by Henry Chubb. Récupéré de <https://archive.org/details/synopsisofconten00gesn>
- Ghils, Paul. (2016). *Connaissance totale et cité mondiale : la double utopie de Paul Otlet*. Louvain-la-Neuve : Academia-l'Harmattan S.A.
- Giannini, T. (2006). « Competencies for Art Museum Librarianship: Teaching on Location at the Watson Library, Metropolitan Museum of Art ». Dans *Core Competencies & Core Curricula for the Art Library and Visual Resources Professions*, H. Ball (dir.), (p. 78-85). Ontario: Art Libraries Society of North America.
- Gibson-Wood, Carol. (1988). *Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli*. New York: Garland.
- Gidal, E. (2001). *Poetic Exhibitions: Romantic Aesthetics and the Pleasures of the British Museum*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.
- Giguerre, Amélie. (2012). *Art contemporaine et documentation : La Muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performace*. Université du Québec à Montréal ; Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Montréal.
- Gill, T., A. Gilliland-Swetland et M. Baca. (1998). *Introduction to Metadata: Pathways to Digital Information*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Gillard, Patricia et Anne Cranny-Francis. (2002). Evaluation for Effective Web Communication: An Australian Example. *Curator: The Museum Journal*, 45 (1), 35-49. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/j.2151-6952.2002.tb00048.x>
- Gillet, Louis (1911). Un projet de musée à Montréal. *La Canadienne*, (janvier), 4-7.
- Gilliland-Swetland, Anne et Layna White. (2004). Museum Information Professionals as Providers and Users of Online Resources. *Bulletin of the American Society for Information Science and Technology*, 30 (5), 23-27. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1002/bult.325>
- Gilman, B. I. (1923). *Museum Ideals of Purpose and Methods* (2^e éd.). Cambridge, MA: Harvard University.
- Giuliani, Joyce. (1984). *Conversion Table for New Accession Numbers*. [Document non publié]. Washington, D.C.: National Gallery of Art.
- Ginzburg, Carlo. (1991). Représentation: le mot, l'idée, la chose. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1219-1234.

- Gladstone, William Ewert. (1857). « National Collections: Return Showing How Far, in the Different National Collections of Works of Art, Objects of Historical Interest, or of Science, the Rule Has Been Observed of Attaching to the Objects of Art a Brief Account Thereof ». House of Commons National Gallery Archives, London.
- Glaeser, Edward L. (2005). Urban colossus: why is New York America's largest city? *Federal Reserve Bank of New York Economic Policy Review*, (December), 7-24. Récupéré de <http://www.ny.frb.org/research/epr/05v11n2/0512glae.pdf>
- Glaser, J.R. (1987). *Museum Studies in the United States: Coming a Long Way for a Long Time*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.
- (1990). « Museum Studies in the United States: Toward Professionalism ». Dans *Museums and Universities: New paths for continuing education* J.W. Solinger (dir.), (p. 185-198). New York: Macmillan Publishing Co.
- Gob, André. (1987). *L'art et son public*. Liège : Univ. de l'État à Liège.
- (2007). *Des musées au-dessus de tout soupçon*. Paris : Colin.
- (2010). *Le musée, une institution dépassée?* Paris : Éditions Armand Colin.
- Gob, André et Noémie Drouguet. (2003). *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*. Paris : Éditions Armand Colin.
- (2010). *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels* (3^e éd.). Paris : Éditions Armand Colin.
- Goldman, K. H. et D. Schaller. (2004) « Exploring Motivational Factors and Visitor Satisfaction in On-Line Museum Visits ». Dans D. Bearman et J. Trant (dir.), *Museums and the Web 2004*. Actes du colloque organisé par Archives and Museum Informatics, le 31 mars à 3 avril, 2004 à Arlington, VA (p. 223-235). Pittsburgh, PA: Archives and Museum Informatics.
- Gombrich, E. H. (1960). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York: Pantheon Books.
- (1979). *The Sense of Order : A Study in the Psychology of Decorative Art*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- (1982). *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

- Google. (2016). *Google Arts and Culture*. [site Web]. Récupéré le 8 décembre, 2016 de <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/>
- Gordon, Dillian. (2011). *National Gallery Catalogues: The Italian Paintings Before 1400*. London: National Gallery Company.
- Gorgus, Nina. (2003). *Le magicien des vitrines : le muséologue Georges Henri Rivière*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Gosselin, Auguste. (1890). *Vie de Mgr de Laval, premier évêque de Québec et apôtre du Canada, 1622-1708*. Québec : Impr. de L.J. Demers & frère.
- Gouvernement du Canada. (2015). *Anciens gouverneurs généraux. Le gouverneur général du Canada*. [site Web]. Récupéré le 12 février, 2016 de <https://www.gg.ca/document.aspx?id=14615&lan=fra>
- (2016). *Gestion des Collections. Muséologie et conservation*. [site Web]. Récupéré le 14 décembre, 2016 de <http://canada.pch.gc.ca/fra/1443107654852/1443107691197>
- Grabar, Oleg. (1994, janvier). The Intellectual Implications of Electronic Information. *Leonardo*, 27 (2), 135-141. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/1575983>
- Grafton, Anthony. (2009). Apocalypse in the Stacks? The Research Library in the Age of Google. *Daedalus*, 138 (1), 87-98.
- Graham, Peter S. (1998). New Roles for Special Collections on the Network. *College & Research Libraries*, 59 (3), 232-239.
- Grau, Oliver. (2003). *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge, MA: MIT Press. Récupéré de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=81128>
- Gray, George T. et Ronald Q. Smith. (2001). Sperry Rand's Third-Generation Computers 1964-1980. *IEEE Annals of the History of Computing (IEEE Computer Society)* 23 (1), 3-16.
- Gray, Howard. (2008). « The Experience of Ignatius Loyola: Background to Jesuit Education ». Dans *Jesuit Education Reader*, George W. Traub (dir.), (p. 63-86). Chicago: Loyola Press.
- Gray, S. (2008). *Conservation and Performance Art: Building the Performance Art Data Structure (PADS)*. Northumbria University, Newcastle, UK. <http://www.incca.nl/resources/38-documentation/255-graydissertation>

- Green, T. (2001). The Copyright Revolution at US Art Museums [Billet de blogue]. Repéré de Modern Art Notes <http://blogs.artinfo.com/modernartnotes/2011/09/the-copyright-revolution-at-us-art-museums/>
- Greenblatt, Stephen. (1990). Resonance and Wonder. *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, 43 (4), 11-34.
- Greenleaf, Edward H. (1888). The Museum of Fine Arts, Boston. *The Art Review* (July-August).
- Grégorova, A. (1980). La muséologie, science ou seulement travail pratique du musée ? *MuWop/DoTram*, 1, p. 20-21.
- Grew, Nehemiah. (1685). *Musæum regalis societatis, or, A Catalogue and Description of the Natural and Artificial Rarities Belonging to the Royal Society and Preserved at Gresham Colledge*. London: Printed for Tho. Malthus. Récupéré de http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_val_fmt=&rft_id=xri:eebo:image:47321
- Grew, Nehemiah, Daniel Colwall, William Rawlins et Nehemiah Grew. (1681). *Musæum regalis societatis. Or A Catalogue & Description of the Natural and Artificial Rarities Belonging to the Royal Society and Preserved at Gresham Colledge*. London: Printed by W. Rawlins, for the author. Récupéré de https://books.google.com/books?id=LXI_AAAAcAAJ&q
- Grobman, A.B. (1956). Considerations Leading to a Museum Training Program. *Midwest Museums Quarterly*, 16 (3), 19-21.
- Grognet, Fabrice. (2005). Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie? *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, (2), 49-63.
- Gross, Linda P. et Theresa R. Snyder. (2005). *Philadelphia's 1876 Centennial Exhibition*. Charleston, SC : Arcadia.
- Gumbrecht, Hans Ulrich et Michael Marrinan. (2003). *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Gunther, R. T. et John Goodyer. (1922). *Early English Botanists and Their Gardens, Based on Unpublished Writings of Goodyer, Tradescant and Others*. Oxford: Frederick Hall.
- Gurian, Elaine Heumann. (1999). What is the Object of This Exercise? A Meandering Exploration of the Many Meanings of Objects in Museums. *Daedalus*, 163-183.

- (2006). *Civilizing the Museum: The Collected Writings of Elaine Heumann Gurian*. New York: Routledge.
- Gur-Ze'ev, Ilan. (1998). Walter Benjamin and Max Horkheimer: From Utopia to Redemption. *Journal of Jewish Thought and Philosophy*, 8, 119-155.
- Gwinn, N. (2009) « LAMMS and International Collaboration ». *ICOMOS Scientific Symposium, Changing World, Changing views of Heritage: the impact of global change on cultural heritage - technological change*. Actes du colloque organisé par ICOMOS, le 7 October, 2009 à Valletta, Malta. s.l. : ICOMOS. Récupéré de http://www.international.icomos.org/adcom/malta2009/pdf/ADCOM_200910_SYMP_1_Documentation_Nancy_Gwinn.pdf
- Gwyn, Richard J. (2007). *John A.: The Man Who Made Us: The Life and Times of John A. Macdonald*. T. 1, 2 t. Toronto: Random House Canada.
- Haar, John M. (1986). The Politics of Information: Libraries and Online Retrieval Systems. *Library Journal*, 111 (2), 40-43. Récupéré de <http://www.eric.ed.gov/ERICWebPortal/detail?accno=EJ330181>
- Habermas, Jürgen. (1981). La modernité un projet inachevé. *Critique*, 413 (octobre, 1981).
- Hadjinicolaou, Nicos. (1978). *Art History and Class Struggle* [Histoire de l'art et lutte des classes]. Trad. du français par Louise Asmal. London: Pluto Press.
- Hainard, Jacques. (1989). *Le Salon de l'ethnographie*. Neuchâtel : Musée d'ethnographie.
- (1989). « Objets en derive pour 'Le Salon de l'ethnographie' ». Dans *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, André Desvallées (dir.), (p. 11-30). Mâcon : Éditions W. Muséologie nouvelle et expérimentation sociale.
- (2007). « Le trou: un concept utile pour penser les rapports entre objet et mémoire ». Dans *Objets et mémoire*, O. Debary et L. Turgeon (dirs.), (p. 127-138). Québec : Presses de l'Université Laval.
- Hainard, Jacques et Roland Kaehr. (1984). *Objets prétextes, objets manipulés*. Neuchâtel : Musée d'ethnographie.
- Halifax Mechanics Institute. (1848). *Catalogue of Paintings, Other Works of Art and Specimens Exhibited at Dalhousie College, September, 1848*. Halifax : A.J. Ritchie, Printer. Récupéré de https://archive.org/details/cihm_94989

- Hall, Stuart. (2001). « Museums of Modern Art and the End of History ». Dans *Modernity and Difference*, Stuart Hall et Sarat Maharaj (dirs.), (p. 8-23). London: Institute of International Visual Arts.
- Halpenny, Frances G. (dir.) *Dictionnaire biographique du Canada* (éd. en ligne). Québec : Les Presses de l'Université Laval. Récupéré de <http://www.biographi.ca/>
- Hamma, Kenneth. (2004, juin). Becoming Digital. *Bulletin of the American Society for Information Science and Technology*, 30 (5), 11-13.
- . (2004, 3 mai). The Role of Museums in Online Teaching, Learning, and Research. *First Monday*, 9 (5). Récupéré de http://firstmonday.org/issues/issue9_5/hamma.
- . (2005). Public Domain Art in an Age of Easier Mechanical Reproducibility. *D-Lib Magazine : The Magazine of Digital Library Research*, 11 (11). Récupéré de www.dlib.org/dlib/november05/hamma/11hamma.html
- Hardie, James. (1793). *The Philadelphia Directory and Register: Containing the Names, Occupations, and Places of Abode of the Citizens ... a Register of the Executive, Legislative, and Judicial Magistrates of the United States and the State of Pennsylvania ... Also, an Account of the Different Societies, Charitable and Literary Institutions, with the Names of Their Present Officers*. Philadelphia: Printed for the author, by T. Dodson. Récupéré de <https://library.villanova.edu/Find/Record/861976>
- Harms, I. et W. Schweibenz. (2001) « Evaluating the Usability of a Museum Web Site ». Dans D. Bearman et J. Trant (dir.), *Museums and the Web 2001*. Actes du colloque organisé par Archives and Museum Informatics, le 14 à 17 mars, 2001 à Seattle (p. 43-54). Pittsburgh, PA: Archives and Museum Informatics.
- Harris, J. (2009). *Our Sadness, Our Fragile Courage : The Museal and the New Museology*. T. 38. London: International Council on Museums.
- Harris, Neil. (1962). The Gilded Age Revisited: Boston and the Museum Movement. *American Quarterly*, 14 (4), 545-566.
- Harthan, John P. (1981). *The History of the Illustrated Book: The Western Tradition*. London: Thames and Hudson.
- Hartlib, Samuel, Cressy Dymock, Robert Child et Richard Weston. (1651). *Samuel Hartlib His Legacie, or, An Enlargement of the Discourse of Husbandry Used in Brabant and Flaunders Wherein are Bequeathed to the Common-Wealth of England More Outlandish and Domestick Experiments and Secrets in Reference to*

Universall Husbandry. London: Printed by H. Hills for Richard Wodenothe.
Récupéré de <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=wu.89094194099;view=1up;seq=35>

- Harvey, David. (1989). *The Condition of Postmodernity an Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell.
- Haskell, Francis. (2000). *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Haskell, Francis et Nicholas Penny. (1981). *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Haxthausen, Charles Werner. *The Two Art Histories: The Museum and the University*. Williamstown, MA, 2002.
- Heard, Andrew David. (1991). *Canadian Constitutional Conventions: The Marriage of Law and Politics*. Toronto: Oxford University Press.
- Hedegaard, Ruth. (2004). « The Benefits of Archives, Libraries and Museums Working Together: A Danish Case of Shared Databases. » *New Library World*, 105 (7/8), 290-296.
- Heidegger, Martin. (1961). *An Introduction to Metaphysics*. Trad. de l'allemand par. Garden City, NJ: Doubleday.
- (1962). *Being and Time* [Sein und Zeit, 1927] (1e éd. anglaise). Trad. de l'allemand par John MacQuarrie et Edward Robinson. New York: Harper.
- ([1954] 1977). *The Question Concerning Technology, and Other Essays* [Die Technik und die Kehre, Holzwege, and Vortrage und Aufsätze]. Trad. de l'allemand par William Lovit. New York: Harper & Row.
- ([1936] 1971). « The Origin of the Work of Art ». Dans *Poetry, Language, Thought*, (p. 72+). New York: Harper & Row.
- Hein, H. S. (2000). *The Museum in Transition: A Philosophical Perspective*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Heinich, Nathalie. (1983). L'aura de Walter Benjamin [Note sur « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique »]. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 49 (septembre 1983), 107-109. Récupéré de http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1983_num_49_1_2201

- . (2009). *La fabrique du patrimoine : « De la cathédrale à la petite cuillère »*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- . (2014). *Le paradigme de l'art contemporain structures d'une révolution artistique*. Paris : Gallimard.
- Henare, Amiria J. M. (2005). *Museums, Anthropology and Imperial Exchange*. New York: Cambridge University Press.
- Henare, Amiria J. M., Martin Holbraad et Sari Wastell. (2007). *Thinking Through Things: Theorising Artefacts Ethnographically*. New York: Routledge/Taylor & Francis Group.
- Henderson, Linda D. (1983). *The Fourth Dimension: Non-Euclidian Geometry in Modern Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Hendon, Julia A. (2000, mars). Having and Holding: Storage, Memory, Knowledge, and Social Relations. *American Anthropologist*, 102 (1), 42-53. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/683537>
- Hennes, Tom. (2012). Remembering and Disremembering: A Museum Perspective. *Curator: The Museum Journal*, 55 (2), 129-138. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/j.2151-6952.2012.00135.x>
- Hennion, Antoine et Bruno Latour. (2003). « How to Make Mistakes on So Many Things at Once—and Become Famous for It ». Dans *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, Hans Ulrich Gumbrecht et Michael Marrinan (dirs.), (p. 91-97). Stanford : Stanford University Press.
- Henry, Joseph. (1847, 13 décembre). *Programme of Organization for the Smithsonian Institution* Washington, D.C.: Smithsonian Institution. Récupéré de <http://www.sil.si.edu/Exhibitions/Smithson-to-Smithsonian/henry.htm>
- Her Majesty's Treasury. (1824). *Treasury Minute, 23 March, 1824*. London: National Gallery Archives NG 5/3/1.
- . (1846). « Treasury Letter of 12 August, 1846 ». (NG5/63/5). House of Commons National Gallery Archive London.
- . (1855). *Treasury Minute 27 March, 1855*. London: s.i.
- Hermann, J. (1997). « Shortcuts to Oz: Strategies and Tactics for Getting Museums to the Emerald City ». Dans *The Wired Museum: Emerging Technology and*

- Changing Paradigms*, K. Jones-Garmil (dir.), (p. 65-91). Washington, D.C.: American Association of Museums.
- Hertzum, M. (1998). A Review of Museum Websites: In Search of User-Centered Design. *Archives and Museum Informatics*, 12, 127-138.
- Hijiya, James A. (1983). American Gravestones and Attitudes toward Death: A Brief History. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 127 (5), 339-363. Récupéré de <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/986503>
- Hilbert, Martin et Priscila López. (2011, 1 avril). The World's Technological Capacity to Store, Communicate, and Compute Information. *Science*, 332 (6025), 60-65. Récupéré de <http://www.sciencemag.org/content/332/6025/60.abstract>
- Hill, Charles C. (1980). *To Found a National Gallery: The Royal Canadian Academy of Arts 1880-1913*. Ottawa: National Gallery of Canada for the Corporation of the National Museums of Canada.
- Hill, Kate. (2005). *Culture and Class in English Public Museums, 1850-1914*. Burlington, VT: Ashgate.
- Himmelfarb, G. (1997). Revolution in the Library. *The American Scholar*, 66 (2), 197-204.
- Hoang, Thuong N, Ross T Smith et Bruce H Thomas. (2013) « 3D Interactions with a Passive Deformable Haptic Glove ». *2013 IEEE International Symposium on Mixed and Augmented Reality (ISMAR)*. Actes du colloque organisé par Institute of Electrical and Electronics Engineers, le 1 à 4 octobre, 2013 à Adelaide, AU (p. 1-6). Piscataway, NJ: Institute of Electrical and Electronics Engineers.
- Hobsbawm, E. J. (1994). *The Age of Extremes: A History of the World, 1914-1991*. New York: Pantheon Books.
- (2003). *L'âge des extrêmes : le court vingtième siècle, 1914-1991*. Paris : Éditions Complexe ; Le Monde diplomatique.
- Hodgkin, R. A. (1990). Techne, Technology and Inventiveness. *Oxford Review of Education*, 16 (2), 207-217. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/1050403>
- Hoffman, Sheila K. (2007). *Crafted to Perfection: The Nancy & Alan Cameros Collection of Southwestern Pottery*. Corning, NY: Rockwell Museum of Western Art.

- Hoffman, Sheila K., Nathan C. Jones et W. James Burns. (2015). Advancing the Practice: a Report of the US National Curator's Committee Ethics Subcommittee on the 2014 Curatorial Survey and Core Competencies Projects. *ICOFOM Study Series: Nouvelles Tendances de la Muséologie*, 43b, 117-134.
- Högberg, Anders et Cornelius Holtorf. (2013). « Heritage Futures and the Future of Heritage ». Dans *Counterpoint: Essays in Archaeology and Heritage Studies in Honour of Professor Kristian Kristiansen*, S Bergerbrant et S. Sabatini (dirs.), (p. 739-746). Oxford: Archaeopress.
- Holl, Steven, Juhani Pallasmaa et Alberto Pérez Gómez. (2006). *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*. San Francisco: William Stout Publishers.
- Holland, Chris. (2010). The Google Settlement: A Brief Overview. *Legal Information Management*, 10 (03), 181-183. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1017/S147266961000068X>
- Hollein, Hans, Joseph Kosuth et Giuseppe Panza. (1991). *New Museology Museums and Alternative Exhibition Spaces*. London: Academy Editions.
- Holm, Stuart A. (1991). *Facts & Artefacts: How to Document a Museum Collection*. Cambridge, UK: Museum Documentation Association.
- Holroyd, Sir Charles. (1917, 19 novembre). Work At The National Gallery. [Nécrologie]. *The Times*, p. 6.
- Holt, John. (2006, octobre). Survey Says Museum Studies Course Content Must Change. *Museums Journal*, 106 (10), 15.
- Holton, Gary. (2014). « Mediating Language Documentation ». Dans *Language Documentation and Description*, David Nathan et Peter K. Austin (dirs.), T. 12, (p. 37-52). London: SOAS.
- Holtorf, Cornelius. (2010). Meta-Stories of Archaeology. *World Archaeology*, 42 (3), 381-393.
- Hook, Holger. (2003). *The King's Artists: The Royal Academy of Arts and the Politics of British Culture, 1760-1840*. New York: Clarendon Press.
- Hooke, Robert, Christopher Wren, John Martyn et James Allestry. (1665). *Micrographia, or, Some Physiological Descriptions of Minute Bodies Made by Magnifying Glasses: With Observations and Inquiries Thereupon*. London: Printed by Jo. Martyn and Ja. Allestry, Printers to the Royal Society.

- Hooper-Greenhill, Eilean. (1992). *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Routledge.
- Homulos, Peter S. (1978). The Canadian National Inventory Programme. *Museum International*, 30 (3-4), 153-159. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/j.1468-0033.1978.tb02131.x>
- Horava, T. (2010). Challenges and Possibilities for Collection Management in a Digital Age. *Library Resources and Technical Services*, 54 (3), 142-152.
- Horkheimer, Max. (1978). *Dawn & Decline: Notes 1926-1931 and 1950-1969*. New York: Seabury Press.
- Hormell, Eric. (2013). Life Before eBay: British Art Auctions at the End of the 18th Century. *The Getty Iris: The Online Magazine of the Getty* (June 19, 2013). Récupéré de <http://blogs.getty.edu/iris/life-before-ebay-british-art-auctions-at-the-end-of-the-18th-century/#sthash.zEJutXOt.2CAFjarD.dpuf>
- Horta, Maria de Lourdes. (1994) « The Link From Things to Objects to Subjects to Documents to Museums, and What They're All About ». Dans Martin R. Schärer (dir.), *International Council for Museology Symposium: Object – Document ? Actes du colloque organisé par International Council of Museums*, le 11 à 20 septembre, 1994 à Pékin (p. 103-110). Paris : International Council of Museums.
- (1994) « Analyzing Summary: The Object in a More General Context ». Dans Martin R. Schärer (dir.), *International Council for Museology Symposium: Object - Document ? Actes du colloque organisé par International Council of Museums*, le 11 à 20 septembre, 1994 à Pékin (p. 9-16). Paris : International Council of Museums.
- Hoskins, Janet. (2006). « Agency, Biography and Objects ». Dans *Handbook of Material Culture*, Chris Tilley (dir.), (p. 74-84). London: Thousand Oaks.
- Houlgate, Steven. (1993). « Vision Reflection and Openness: The Hegemony of Vision from a Hegelian Point of View ». Dans *Modernity and the Hegemony of Vision*, David Michael Levin (dir.), (p. 87-122). Berkeley, CA: University of California Press.
- Hours, Bernard. (2012). *Histoire des ordres religieux*. Paris : Presses universitaires de France.
- House, Mary et Richard House. (1983). « La naissance des index ». Dans *Histoire de l'édition française*, Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dirs.), T. 1, (p. 77-86). Paris : Promodis.

House of Commons. (1836). *Report from the Select Committee on Arts and their Connexion with Manufactures ; With the Minutes of Evidence, Appendix and Index*. London: Thomas Curson Hansard.

----- . (1850). *Report from the Select Committee on the National Gallery : Together With the Minutes of Evidence, Appendix and Index*. London: Hansard.

----- . (1867). *Copies of a Treasury Minute Dated 27th March 1855, Re-constituting the Establishment of the National Gallery: and of the Annual Reports of the Director, from the Above Date to 1864 Inclusive*. London: House of Commons.

----- . (1886). *National Gallery. Copy of the annual report of the Director of the National Gallery to the Treasury, for the year 1885*. London: H.M. Stationers Office. Récupéré de http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:hcpp&rft_dat=xri:hcpp:rec:1886-062419

----- . (1887). *National Gallery. Copy of the annual report of the Director of the National Gallery to the Treasury, for the year 1887*. London: H.M. Stationers Office.

----- . (1906). *National Gallery: Copy of the Report of the Trustees of the National Gallery for the Year 1906, with Appendices*. Cambridge, UK: House of Commons.

House of Commons Select Committee on the National Gallery. (1853). *Report from the Select Committee on the National Gallery; Together with the Proceedings of the Committee, Minutes of Evidence, Appendix and Index*. London: Thomas Curson Hansard.

House of Lords. (1660). « Main Papers Relating to the King's Goods, May 1660 to 11 June 1660 ». Fonds d'archives House of Lords, Main Papers 1509-1700, (86, HL/PO/JO/10/1/285). House of Lords Parliamentary Archive, London: Hubbard, R. H., K. Fenwick et P. Brieger. (1948). *Catalogue of Paintings: National Gallery of Canada*. Ottawa: Government Printing Bureau.

Howe, Winifred Eva et Henry Watson Kent. (1913). *A History of the Metropolitan Museum of Art: with a Chapter on the Early Institutions of Art in New York*. T. 1. New York: Gilliss Press.

Hubbard, R. H. (1965). *The Early Years of the National Gallery of Canada*. Ottawa: The Royal Society of Canada.

Hubbard, R. H., K. Fenwick et P. Brieger. (1948). *Catalogue of Paintings: National Gallery of Canada*. Ottawa: Government Printing Bureau.

- Hudson, K. (1997). «Who Are the Museologists and for Whose Benefit Do They Exist?». Dans *Museology for Tomorrow's World*, Z. Z. Stransky (dir.). München : Müller-Straten.
- Hume, Robert D. (2014). The Value of Money in Eighteenth-Century England Incomes, Prices, Buying Power - and Some Problems in Cultural Economics. *Huntington Library Quarterly*, 77 (4), 373-416. Récupéré de <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/10.1525/hlq.2014.77.4.373>
- Hunter, Nancy Chaffin, Kathleen Legg et Beth Oehlerts. (2010). Two Librarians, an Archivist, and 13,000 Images: Collaborating to Build a Digital Collection. *The Library*, 80 (1).
- Hunter, Michael. (1981). *Science and Society in Restoration England*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- (1985). «The Cabinet Institutionalized: The Royal Society's 'Repository' and its Background». Dans *The Origins of Museums*, Oliver Impey et Arthur MacGregor (dirs.), (p. 159-168). Oxford: Clarendon Press.
- Hunter, Michael et William Cyril. (1989). *Establishing the New Science: The Experience of the Early Royal Society*. Woodbridge, Eng.: Boydell Press.
- Husserl, Edmund. (1992). *La crise de l'humanité européenne et la philosophie*. Trad. de l'allemand par Natalie Depraz. Paris : Hatier.
- Ignatius of Loyola. (1970 [1594]). *The Constitutions of the Society of Jesus [Sancti Ignatii de Loyola Constitutiones Societatis Jesu]*. Trad. de l'espagnol par George E. Ganss. St. Louis, MO: Institute of Jesuit Sources.
- Impey, O. R. et Arthur MacGregor (dirs.). (1985). *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-Century Europe*. New York: Clarendon Press.
- Ingram, J. S. (1876). *The Centennial Exposition Described and Illustrated : Being a Concise and Graphic Description of this Grand Enterprise Commemorative of the First Centennary of American Independence*. Philadelphia: Hubbard Bros.
- Institut de la statistique du Québec. (2008). *État des lieux du patrimoine des institutions muséales et des archives. Cahier 8, Les institutions muséales du Québec, activités et rayonnement*. Rédigé par [Bergeron, Yves et Suzanne Dumas] Québec : Observatoire de la culture et des communications du Québec.

- Ishikawa, Joseph. (1961). Curatorship Training and Museology. *Art Journal*, 20 (4), 238. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/774392>
- Ives, Colta. (2000). *The Print in the Nineteenth Century. Heilbrunn Timeline of Art History*. [site Web]. Récupéré le 5 mars, 2015, de http://www.metmuseum.org/toah/hd/prnt2/hd_prnt2.htm
- Jadé, Mariannick. (2004). Le patrimoine immatériel. Nouveaux paradigmes, nouveaux enjeux. *La lettre de l'OCIM*, 93, 27-37.
- (2006). *Le patrimoine immatériel : perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*. Paris : L'Harmattan Récupéré de <http://www.harmatheque.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/ebook/2296002951>
- James I of England. (1616). *The Workes of the Most High and Mightie Prince, James, by the Grace of God, King of Great Britaine, France and Ireland, Defender of the Faith, &c*. London: Printed by Robert Barker and John Bill.
- Jameson, Anna. (1842). *Handbook to the Public Galleries of Art in and Near London: With Catalogues of the Pictures Accompanied by Critical, Historical, and Biographical Notices, and Copious Indexes to Facilitate Reference*. London: J. Murray.
- (1844). *Companion to the Most Celebrated Private Galleries of Art in London: Containing Accurate Catalogues, Arranged Alphabetically, for Immediate Reference, each Preceded by an Historical & Critical Introd., with a Prefatory Essay on Art, Artists, Collectors, & Connoisseurs*. London: Saunders and Otley.
- Janes, Robert R. (1995). *Museums and the Paradox of Change: A Case Study in Urgent Adaptation*. Calgary: Glenbow Museum.
- (2009). *Museums in a Troubled World: Renewal, Irrelevance or Collapse?* New York: Routledge.
- Jay, Martin. (1993). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, CA: Univ of California Press.
- (1993). « Sartre, Merleau-Ponty, and the Search for the New Ontology of Sight, ». Dans *Modernity and the Hegemony of Vision*, David Michael Levin (dir.), (p. 143). Berkeley, CA: University of California Press.
- (2011, avril). In the Realm of the Senses: An Introduction. *The American Historical Review*, 116 (2), 307-315. Récupéré de <http://ahr.oxfordjournals.org/content/116/2/307.short>

- Jeanneret, Yves et Camille Rondot. (2013). Médiation de la médiation au musée du Louvre. Des logiques de recherche au sein d'un projet politique. *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 1 (14/1), 131-147 Récupéré de www.cairn.info/revue-les-enjeux-de-l-information-et-de-la-communication-2013-1-page-131.htm
- Jefferson, Thomas. (20 octobre, 1774). « The Association Entered into by the Continental Congress on Behalf of all the Colonies ("The Articles of Association") ». Fonds d'archives *Thomas Jefferson Papers, Series 1*. General Correspondance, 1651-1827. United States Library of Congress, Philadelphia.
- , (1903). « Letter from Jefferson to Doctor Maese, January 15, 1809 ». Dans *The Writings of Thomas Jefferson*, Andrew A. Lipscomb et Albert Ellery Bergh (dirs.), T. 12, (p. 230-232). Washington, D.C.: Issued under the auspices of the Thomas Jefferson memorial Association of the United States.
- , (1853 [1781]). *Notes on the State of Virginia*. Richmond, VA: J.W. Randolph.
- Jencks, Christopher et David Riesman. (1968). *The Academic Revolution*. Garden City, NJ: Doubleday.
- Jentel, Marie-Odile. (1978). *Rapport sur la formation muséologique au Québec*. Québec : Ministère des affaires culturelles Direction des musées privés et centres d'exposition.
- Jiixin, Ruan (1994) « Features and Values of Cultural Relics ». Dans Martin R. Schärer (dir.), *International Council for Museology Symposium: Object - Document ? Actes du colloque organisé par International Council of Museums*, le 11 à 20 septembre, 1994 à Pékin (p. 185-187). Paris : International Council of Museums.
- Jinkner-Lloyd, Amy. (1992, juin). Musing on Museology. *Art in America*, 80 p. 44-45+.
- Johns Hopkins University (2015). *Peale Museum*. [site Web]. Récupéré le 17 février, 2015, de <http://explore.baltimoreheritage.org/items/show/78#.VOOWGPnF9BY>
- Johnson, Larry, Samantha Adams et Holly Witchey. (2012). *The NMC Horizon Report: 2011 Museum Edition*. Austin, TX: The New Media Consortium.
- Johnson, James, Jim Bennett et Jonathan Bowen. (1998). Visiteurs virtuels et musées virtuels. *Publics et Musées*, 109-127. Récupéré de http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus_1164-5385_1998_num_13_1_1104

- Johnston, L. (1997). « Imaging in Museums: Issues in Resource Development ». Dans *The Wired Museum: Emerging Technology and Changing Paradigms*, K. Jones-Garmil (dir.), (p. 93-114). Washington, D.C.: American Association of Museums.
- Johnson, Laurence F. et Holly Witchey. (2011). The 2010 Horizon Report: Museum Edition. *Curator: The Museum Journal*, 54 (1), 37-40. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/j.2151-6952.2010.00064.x>
- Jones, Hugh Griffith et Edmund Dyonnet. (1934). *History of the Royal Canadian Academy of Arts*. Montreal: Typed by T.A. Dickson.
- Jones-Garmil, Katherine. (1995). Museums in the Information Age. *Archives and Museum Informatics*, 1-12. Récupéré de http://www.archimuse.com/publishing/ichim95_vol2/jones-garmil.pdf
- (1996). « Laying the Foundation: Three Decades of Computer Technology in the Museum ». Dans *The Wired Museum: Emerging Technology and Changing Paradigms*, K. Jones-Garmil (dir.), (p. 35-62). Washington, D.C.: American Association of Museums.
- (dir.) (1997). *The Wired Museum: Emerging Technology and Changing Paradigms*. Washington, D.C.: American Association of Museums.
- Jordanova, Ludmilla. (1989). « Objects of Knowledge: A Historical Perspective on Museums ». Dans *The New Museology*, Peter Vergo (dir.), (p. 22-40). London: Reaktion Books.
- Jørgensen, Corinne. (2004). Unlocking the Museum: A Manifesto. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, 55 (5), 462-464. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1002/asi.10396>
- Joy, Annamma et John F. Sherry Jr. (2003). Speaking of Art as Embodied Imagination: A Multisensory Approach to Understanding Aesthetic Experience. *Journal of Consumer Research*, 30 (2), 259-282.
- Judovitz, Dalia. (1993). « Vision, Representation and Technology in Descartes ». Dans *Modernity and the Hegemony of Vision*, David Michael Levin (dir.), (p. 63-85). Berkeley, CA: University of California Press.
- Julien, Marie-Pierre et Céline Rosselin. (2005). *La culture matérielle*. Paris : La Découverte.

- Jung, Yuha. (2011, octobre). The Art Museum Ecosystem: A New Alternative Model. *Museum Management and Curatorship*, 26 (4), 321-338.
- Kae, Andrew, Gary B Huang, Carl Doersch et Erik G Learned-Miller. (2010) « Improving State-of-the-Art OCR Through High-Precision Document-Specific Modeling ». *IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition*. Actes du colloque organisé par Institute of Electrical and Electronics Engineers, le 13 à 18 juin, 2010 à San Francisco (p. 1935-1942). Piscataway, NJ: Institute of Electrical and Electronics Engineers.
- Kalfatovic, Martin R., Effie Kapsalis, Katherine P. Spiess, Anne van Camp et Michael Edson. (2008). Smithsonian Team Flickr: A Library, Archives, and Museums Collaboration in Web 2.0 Space. *Archival Science*, 8 (4), 267-277.
- Kant, Immanuel. (1999). *Qu'est-ce que les Lumières?* [Beantwortung der Frage : Was ist Aufklärung?]. Paris : Hatier.
- Kaplan, Andreas. (2014). European Management and European Business Schools: Insights From the History of Business Schools. *EMJ European Management Journal*, 32 (4), 529-534.
- Kaplan, David M. (2009). *Readings in the Philosophy of Technology*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers.
- Karp, Cary. (2004). Digital Heritage in Digital Museums. *Museum International*, 56 (1-2), 45-51.
- (2004). The Legitimacy of the Virtual Museum. *ICOM NEWS*, 57 (3), 5.
- Keen, Andrew. (2007). *The Cult of the Amateur: How Today's Internet is Killing our Culture*. New York: Doubleday.
- Keene, J. et R. Fairman. (2011). Building an Integrated Workforce Through Shared Values: The Worcester Library and History Centre. *Library Review*, 60 (3), 188-201. Récupéré de <http://dx.doi.org.10.1108/00242531111117254>
- Kéfi, Hajer et Jessie Pallud. (2011, août). The Role of Technologies in Cultural Mediation in Museums: An Actor-Network Theory View Applied in France. *Museum Management and Curatorship*, 26 (3), 273-289. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1080/09647775.2011.585803>
- Kelm, Bonnie G. (1992). Traditions, Transitions, and Transformations: Museum Perspectives Beyond 1992. *Visual Arts Research*, 20-27.

- Kemp, Martin. (1990). *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven: Yale University Press.
- , (1995). « 'Wrought by No Artist's Hand': The Natural, the Artificial, the Exotic, and the Scientific in Some Artifacts from the Renaissance ». Dans *Refiaming the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650*, Claire Farago (dir.), (p. 177-196). New Haven, CT: Yale University Press.
- Key, Archie F. (1971). *Beyond Four Walls : The Origins and Development of Canadian Museums*. Toronto: McMilland & Stewart.
- Kilani, Mondher. (2008). L'objet dans tous ses états. *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, (2), 136-139.
- Kilroe, Edwin P. (1913). *Saint Tammany and the Origin of the Society of Tammany, or, Columbian Order in the City of New York*. Columbia University, New York. <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/4743953>
- Kim, Min H., Holly Rushmeier, John French, Irma Passeri et David Tidmarsh. (2014). Hyper3D: 3D Graphics Software for Examining Cultural Artifacts. *Journal on Computing and Cultural Heritage*, 7 (3), 1-18. Récupéré de http://graphics.cs.yale.edu/site/sites/files/hyper3d_jocch.pdf
- Kimmel, Howard et Fadi P. Deek. (1995). Instructional Technology: A Tool or a Panacea? *Journal of Science Education and Technology*, 4 (4), 327-332. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/40186371>
- Kindle, E. M. (1920). Obituary. Walter R. Billings. *Cambridge Journals*, 287-288. Récupéré de <http://journals.cambridge.org/action/displayFulltext?type=1&fid=4929592&jid=GEO&volumeId=57&issueId=06&aid=4929588>
- King, Henry C. (1955). *The History of the Telescope*. London: C. Griffin.
- Kircher, Athanasius. (1675). *Athanasii Kircheri è Soc. Jesu Arca Noë in tres libros digesta, quorum I. De rebus quae ante Diluvium; II. De iis, quae ipso Diluvio ejusque duratione; III. De iis, quae post Diluvium à Noëmo gesta sunt, quae omnia nova methodo, nec non summa argumentorum varietate, explicantur, & demonstrantur*. 3 t. Amstelodami : apud Joannem Janssonium à Waesberge.
- Kirchhoff, Thomas, Werner Schweibenz et Jörn Sieglerschmidt. (2008). Archives, Libraries, Museums and the spell of Ubiquitous Knowledge. *Archival Science*, 8 (4), 251-266.

- Kirschenbaum, Matthew G., Richard Ovenden, Gabriela Redwine et Rachel Donahue. (2010). *Digital Forensics and Born-Digital Content in Cultural Heritage Collections*. Washington, D.C.: Council on Library and Information Resources.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. (2004). Le patrimoine immatériel et la production métaculturelle du patrimoine. *Museum International*, 56 (221-222), 53-67.
- Klonk, Charlotte. (2000). Mounting Vision: Charles Eastlake and the National Gallery of London. *The Art Bulletin*, 82 (2), 331-347.
- Knecht, R. J. (1991). *Richelieu*. New York: Longman.
- Knell, Simon J. (1994). *A Bibliography of Museum Studies* (11^e éd.). Aldershot, UK: Scholar Press.
- , (2003, novembre). The Shape of Things to Come: Museums in the Technological Landscape. *Museum and Society*, 1 (3), 132-146.
- , (2007). *Museums in the Material World*. New York: Routledge.
- Knight, Gareth et Maureen Pennock. (2009). Data Without Meaning: Establishing the Significant Properties of Digital Research. *International Journal of Digital Curation*, 4 (1), 159-174.
- Koot, G-J. (2001). Museum Librarians as Information Strategists. *INSPEL*, 35, 248-258.
- Kouwenhoven, John Atlee. (1948). *Made in America: The Arts in Modern Civilization*. Garden City, NJ: Doubleday.
- Kowal, K. et J. Rhatigan. (2010). Rare Map Materials Made Digital: Scanning and Metadata Archiving and Access. *International Cataloguing and Bibliographic Control*, 39 (3), 57-62.
- Krajewski, Markus. (2011). *Paper Machines About Cards & Catalogs, 1548-1929*. Trad. de l'allemand par Peter Krapp. Cambridge, MA: MIT Press.
- Kratz, Scott et Elizabeth Merritt. (2011). Museums and the Future of Education. *On the Horizon*, 19 (3), 188-195. Récupéré de <http://www.aam-us.org/docs/default-document-library/on-the-horizon-web-version.pdf>
- Krauss, Rosalind. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, 31-44. Récupéré de <http://www.arts.ucsb.edu/faculty/budgett/classes/art12/Krauss.pdf>

- Kravchyna, V. et S. Hastings. (2002). Informational Value of Museum Web Sites. *First Monday*, 7 (2). Récupéré de http://firstmonday.org/issues/issue7_2/kravchyna.
- Kreps, Christina F. (2008, mars). Appropriate Museology in Theory and Practice. *International Journal of Museum Management and Curatorship*, 23 (1), 23-41.
- Kristeller, Paul Oskar. (1951). The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I. *Journal of the History of Ideas*, 12 (4), 496-527. Récupéré de <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/2707484>
- (1952). The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II). *Journal of the History of Ideas*, 13 (1), 17-46. Récupéré de <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/2707724>
- Kultermann, Udo. (1993). *The History of Art History* [Geschichte der Kunstgeschichte]. New York: Abaris Books.
- Kurin, Richard.]. Musées et patrimoine immatériel: culture morte ou vivante? *Nouvelles de l'ICOM*.
- (2001). Immatériel, mais bien réel. *Le Courrier de l'Unesco*, (SEP), 41-42.
- La formation des conservateurs de biens culturels en Europe colloque*. (1994). Paris : École nationale du patrimoine, La documentation française.
- La recherche universitaire en muséologie*. (1990). Montréal : Université du Québec à Montréal/ Université de Montréal Programme conjoint de maîtrise en muséologie.
- Lacan, Jacques. (1978). *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* [Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse]. Trad. du français par Alain Sheridan. T. 11. New York: W. W. Norton & Co.
- (2003). *The Split Between the Eye and the Gaze*. New York: W. W. Norton.
- Lacotte, Michel. (2003). *Histoires de musées : souvenirs d'un conservateur*. Paris : Éd. Scala.
- Lahire, Bernard. (2004). Individu et mélanges des genres. *Réseaux*, (4), 89-111.
- Lamizet, Bernard. (1999). *La médiation culturelle*. Paris : Éditions L'Harmattan.
- Landseer, John. (1834). *A Descriptive, Explanatory, and Critical, Catalogue of Fifty of the Earliest Pictures Contained in the National Gallery of Great Britain*. London: R. Glynn.

- Langlois, Eric. (2012) « De la matérialité au numérique : typologie des situations médiatiques culturelles relatives au champ muséal ». Dans Laurier Turgeon (dir.), *Nouveaux patrimoines et musées*. Actes du colloque organisé par Musée de la Civilisation, le 9 à 16 juin, 2012 à Québec. Québec : Musée de la Civilisation. Récupéré de <http://blogues.mcq.org/wp-content/uploads/2012/05/R%C3%A9sum%C3%A9s-des-conf%C3%A9rences1.pdf>
- Langlois, Marie-Claude. (2013). *Background Paper : Canada's National Museums*. Ottawa: Library of Parliament. Récupéré de <http://www.parl.gc.ca/Content/LOP/ResearchPublications/2013-06-e.pdf>
- Lanzi, Elisa et Howard Besser. (1998). *Introduction to Vocabularies Enhancing Access to Cultural Heritage Information*. Los Angeles: Getty Information Institute.
- Lapaire, Claude. (1983). *Petit manuel de muséologie*. Berne : Éditions P. Haupt.
- Laskin, Myron et Michael Pantazzi. (1987). *European and American painting, Sculpture, and Decorative Arts : Catalogue of the National Gallery of Canada, Ottawa*. Ottawa: Government Printing Bureau.
- Lassels, Richard S. W. (1670). *The Voyage of Italy, or, A Compleat Journey Through Italy in Two Parts : With the Characters of the People, and the Description of the Chief Towns, Churches, Monasteries, Tombs, Libraries, Pallaces, Villas, Gardens, Pictures, Statues, and Antiquities : As Also of the Interest, Government, Riches, Force, &c. of all the Princes : With Instructions Concerning Travel*. Paris : Vincent du Moutier.
- Latour, Bruno. (1993). *We Have Never Been Modern*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- (2005). « From Realpolitik to Dingpolitik: Or How to Make Things Public ». Dans *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, Bruno Latour et Peter Weibel (dirs.). Cambridge, MA: MIT Press.
- (2014). « The More Manipulations, the Better ». Dans *Representation in Scientific Practice Revisited*, Catelijne Coopmans, Michael Lynch, Janet Vertesi et Steve Woolgar (dirs.), (p. 347-360). Cambridge, MA: The MIT Press.
- Latour, Bruno et Adam Lowe. (2011). « The Migration of the Aura, or How to Explore the Original Through its Facsimiles ». Dans *Switching Codes*, Thomas Bartscherer et Roderick Coover (dirs.), (p. 275-297). Chicago: University of Chicago Press.

- Latour, Bruno et Peter Weibel. (2002). *Iconoclash*. Karlsruhe : Zentrum für Kunst und Medientechnologie.
- , (2005). *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lavender, Kenneth, Scott Nicholson et Jeffrey Pomerantz. (2005). Building Bridges for Collaborative Digital Reference between Libraries and Museums through an Examination of Reference in Special Collections. *The Journal of Academic Librarianship*, 31 (2), 106-118.
- Lavoie, Brian et Lorcan Dempsey. (2004). Thirteen Ways of Looking at Digital Preservation. *D-Lib magazine*, 10 (7/8), 1082-9873.
- Lazaridès, Alexandre. (2001). Fragile et nécessaire art du temps. *Jeu: Revue de théâtre*, (100).
- Leblond de Brumath, A. (1906). *Bishop Laval*. Toronto: Morang & Co.
- Lebrun, Marcel. (2002). *Des technologies pour enseigner et apprendre*. Bruxelles : De Boeck Supérieur.
- Lebrun, Marcel. (2002). Courants pédagogiques et technologies de l'éducation. *Louvain-la-Neuve: Institut de pédagogie universitaire et des multimédias*.
- Lebrun, Marcel, Denis Smidts et Geneviève Bricoult. (2011). *Comment construire un dispositif de formation?* Bruxelles : De Boeck.
- Lebrun, Marcel et R Viganò. (1995). De l'« educational technology » à la technologie pour l'éducation. *Les cahiers de la recherche en éducation*, 2, 267-294.
- Leduc, Josée. (2003). *La muséologie des sciences et des technologies : survol des musées au Québec, au Canada et à l'étranger*. (Travail dirigé). Université du Québec à Montréal, Montréal.
- Lee, Christopher A., Helen R. Tibbo et John C. Schaefer. (2007) « Defining What Digital Curators Do and What They Need to Know: The DigCCurr Project ». *7th ACM/IEEE-CS Joint Conference on Digital libraries*. Actes du colloque organisé par Association of Computing Machines, le 17 à 22 juin, 2007 à Vancouver (p. 49-50). New York: Association of Computing Machines.
- Lee, Sidney (dir.) *Dictionary of National Biography*. London: Smith, Elder & Co.

- Lees, Diane. (dir.) (1993). *Museums and Interactive Multimedia: Proceedings of an International Conference. International Conference on Hypermedia Interactivity in Museums*. Actes du colloque, 20 à 24 September 1993, Cambridge, UK. : Museum Documentation Association.
- Lemke, Jay L. (1998). Multiplying Meaning: Visual and Verbal Semiotics in Scientific Text. *Reading Science: Critical and Functional Perspectives on Discourses of Science*, 87-113.
- Lenoir, Alexandre. (An VIII de la République [1800]). *Description historique et chronologique des monumens de sculpture réunis au Musée des monumens français* (5e, corr. et augm.). Paris : Gide, Impr.-Libr.; H. Agasse, Impr.-Libr.
- Leturia, Pedro. (1941). Why the Society of Jesus Became a Teaching Order. *Jesuit Education Quarterly*, 4 (1), 31-54.
- Levey, Michael (1975). Obituaries: Sir Martin Davies. *The Burlington Magazine*, 117 (872), p. 729-731.
- Levin, David Michael. (1993). « Decline and Fall of Occularcentrism in Heidegger's Reading of the History of Metaphysics ». Dans *Modernity and the Hegemony of Vision*, David Michael Levin (dir.), (p. 186-216). Berkeley, CA: University of California Press.
- (1993). *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Levine, Howard. (1995, septembre). The Technological Trigger: Fostering Educational Revolution. *Journal of Science Education and Technology*, 4 (3), 245-254. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/40188506>
- Lévy, Maurice et Jean-Pierre Jouyet. (2007). *L'économie de l'immatériel : la croissance de demain : rapport de la Commission sur l'économie de l'immatériel*. Paris : Gouvernement française.
- Li, Shenwen. (2001). *Stratégies missionnaires des jésuites français en Nouvelle-France et en Chine au XVIIe siècle*. Québec : Presses Université Laval.
- Licklider, J. C. R. (1969). *Libraries of the Future*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Light, Richard B., D. Andrew Roberts et Jennifer D. Stewart. (1986). *Museum Documentation Systems: Developments and Applications*. London : Butterworths.

- Lima, Manuel. (2011). *Visual Complexity: Mapping Patterns of Information*. New York : Princeton Architectural Press.
- Linnaeus, Carolus. (1735). *Systema naturae, sive regna tria naturae systematice proposita per classes, ordines, genera, & species*. Leiden : Haak.
- Lior, A. et H. Lagangneux. (1922). *Précis de muséologie pratique*. Le Havre : Muséum d'histoire naturelle.
- Liu, Sophia B. (2010). Trends in Distributed Curatorial Technology to Manage Data Deluge in a Networked World. *The European Journal for the Informatics Professional*, 11 (4), 18-24.
- Longford, Elizabeth. (1991). *Darling Loosy: Letters to Princess Louise, 1856-1939*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Lorente, Jesús-Pedro. (2012, août). The Development of Museum Studies in Universities: From Technical Training to Critical Museology. *Museum Management and Curatorship*, 27 (3), 237-252. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1080/09647775.2012.701995>
- Loosjes, Theodor Peter. (1973). *On Documentation of Scientific Literature*. London: Butterworths.
- Los Angeles County Museum of Art. (2016). *Los Angeles County Museum of Art Terms of Use Agreement*. [site Web]. Récupéré le 15 décembre, 2016 de <http://www.lacma.org/about/contact-us/terms-use>
- Lovejoy, Margot. (1990). Art, Technology, and Postmodernism: Paradigms, Parallels, and Paradoxes. *Art Journal*, 257-265.
- Low, Theodore Lewis. (1962). The Museum as a Social Instrument: Twenty Years After. *Museum News*, 40 (5), 28-30.
- Lower, Arthur R. M. (1958). *Canadians in the Making; A Social History of Canada*. Toronto: Longmans, Green.
- Luo, Wei, Zheng Lu, Xiaogang Wang, Ying-Qing Xu, Moshe Ben-Ezra, Xiaou Tang et Michael S Brown. (2012) « Synthesizing Oil Painting Surface Geometry from a Single Photograph ». *2012 IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition (CVPR)*. Actes du colloque organisé par Institute of Electrical and Electronics Engineers, le 16 à 21 juin, 2012 à Providence, RI (p. 885-892). Piscataway, NJ: Institute of Electrical and Electronics Engineers.

- Lupo, Eleonora et Ece Özdil. (2013). Towards a "Smart Heritage" as Future Diffused Museums: Design and Communication Technologies to Innovate the Experience of the Cultural Patrimony in Smart Cities. *International Journal of the Inclusive Museum*, 6 (1).
- Lynch, C. (2002). Digital Collections, Digital Libraries, and the Digitization of Cultural Heritage Information. *First Monday*, 7 (5). Récupéré de http://www.firstmonday.org/issues/issue7_5/lynch/
- (2006). Research Libraries Engage the Digital World: A US-UK Comparative Examination of Recent History and Future Prospects. *Ariadne*, 46.
- Lynn, Martha Drexler. (2005). *Sculpture, Glass, and American Museums*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Lyon, David. (1988). *The Information Society: Issues and Illusions*. New York: Polity Press ; B. Blackwell.
- Liotard, Jean François. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester, UK: Manchester University Press.
- MacDonald, George F. et Stephen Alsford. (1991). The Museum as Information Utility. *Museum Management and Curatorship*, 10 (3), 305-311.
- MacDonald, Sharon. (2006). *A Companion to Museum Studies*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- MacGlashan, Stuart K. et Malcolm J. Taylor. (2000). MUSiCAL: An Object-Oriented Hypermedia Data Model for the Reuse of Museum Information for Computer-Aided Learning and the World-Wide Web. *Journal of Network and Computer Applications*, 23 (4), 429-453. Récupéré de <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1084804500900158>
- MacGregor, Arthur. (1983). *Tradescant's Rarities: Essays on the Foundation of the Ashmolean Museum, 1683, with a Catalogue of the Surviving Early Collections*. Oxford: Oxford University Press.
- (1985). « The Cabinet of Curiosities in Seventeenth-Century Britain ». Dans *The Origins of Museums*, Oliver Impey et Arthur MacGregor (dirs.), (p. 147-158). Oxford: Clarendon Press.
- (1994). « The Life, Character and Career of Sir Hans Sloane ». Dans *Sir Hans Sloane*, Arthur MacGregor (dir.), (p. 11-44). London: British Museum Press.

- (2007). *Curiosity and Enlightenment Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*. New Haven, CT: Yale University Press.
- (2001). *The Ashmolean Museum: A Brief History of the Museum and its Collections*. Oxford: Ashmolean Museum in Association with Jonathan Horne.
- MacGregor, Neil. (1996). « Il Modello anglo-sassone del Trust: vantaggi e svantaggi ». Dans *L'Azienda Museo : Problemi economici, gestionali e organizzativi*, Angela Roncagnoli (dir.). Milan : Casa Editrice Dott. Antonio Milani.
- MacLeod, Suzanne. (2001, mars). Making Museum Studies: Training, Education, Research and Practice. *International Journal of Museum Management and Curatorship*, 19 (1), 51-61.
- Madden, Joan C. (1985, octobre). To Realize Our Museums' Full Potential. *The Journal of Museum Education*, 10 (4), 3-16. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/40478670>
- Maher, William J. (1990). Improving Archives-Library Relations: User-Centered Solutions to a Sibling Rivalry. *Journal of Academic Librarianship*, 15 (6), 355-363.
- Mairesse, François. (2000). La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie. *Publics et Musées*, 33-56. Récupéré de http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus_1164-5385_2000_num_17_1_1154
- (2002). *Le musée, temple spectaculaire : une histoire du projet muséal*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- (2004). *L'extraordinaire jardin de la mémoire*. Morlanwelz : Musée royal de Mariemont
- (2004). *Missions et évaluation des musées : une enquête à Bruxelles et en Wallonie*. Paris : Éditions L'Harmattan.
- (2005). *Le droit d'entrer au musée*. Bruxelles : Éditions Labor.
- (2010). *Le musée hybride*. Paris : La Documentation française.
- (2011). « Muséalisation ». Dans *Dictionnaire encyclopédique de la muséologie*, François Mairesse et André Desvallées (dirs.), (p. 251-269). Paris : Éditions. Armand Collin.

- (2011). « Musée ». Dans *Dictionnaire encyclopédique de la muséologie*, sous la dir. de F. Mairesse et A. Desvallées (dir.), (p. 271-319). Paris : Éditions Armand Collin.
- (2011). « Muséographie ». Dans *Dictionnaire encyclopédique de la muséologie*, sous la dir. de F. Mairesse et A. Desvallées (dir.), (p. 321-341). Paris : Éditions Armand Collin.
- Mairesse, François et Bernard Deloche. (2010). *Le musée hybride*. Paris : la Documentation française.
- (2011). « Objet ». Dans *Dictionnaire encyclopédique de la muséologie*, André Desvallées et François Mairesse (dirs.), (p. 385-420). Paris : Armand Colin.
- Mairesse, François et André Desvallées. (2007). *Vers une redéfinition du musée?* Paris : Éditions L'Harmattan.
- (2011). « Muséologie ». Dans *Dictionnaire encyclopédique de la muséologie*, sous la dir. de F. Mairesse et A. Desvallées (dir.), (p. 343-383). Paris : Éditions Armand Collin.
- Mairesse, François et Philippe van den Eeckaut. (1999). *Museum Assessment and FDH Technology : A Global Approach*. Louvain-la-Neuve : CORE.
- Malraux, André. (1947). *Le musée imaginaire*. Genève : Skira.
- (1953). *The Voices of Silence* [Le musée imaginaire]. Trad. du français par Stuart Gilbert. Garden City, NJ: Doubleday.
- Malt, Carol. (1987, juin). Museology and Museum Studies Programs in the United States. *International Journal of Museum Management and Curatorship*, 6 165-172.
- Mancini, Giulio. (1956 [1621]). *Considerazioni sulla pittura*. Trad. de l'italien par Adriana Marucchi. 2 t. Roma : Accademia nazionale dei Lincei.
- Mann, Maybelle. (1979). The New-York Gallery of Fine Arts: "A Source of Refinement". *American Art Journal*, 11 (1), 76-86. Récupéré de <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/1594134>
- Mannheim, Karl. (1992). *Essays on the Sociology of Culture*. T. 7. London: Routledge. Récupéré de <http://proxy.bibliotheques.uqam.ca/login?url=http://www.myilibrary.com/?id=32400>

- Maranda, Lynn. (1994) « A Museological Core Problem: The Material World ». Dans Martin R. Schärer (dir.), *International Council for Museology Symposium: Object – Document ?* Actes du colloque organisé par International Council of Museums, le 11 à 20 septembre, 1994 à Pékin (p. 33-38). Paris : International Council of Museums.
- March, Ramiro Javier. (2001). Information, image, réalité virtuelle et réalité. Nouvelles formes de transmission du patrimoine. *Archeologia e calcolatori*, (XII), 275-305.
- Marcuse, Herbert. (1966). *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon Press.
- Mariaux, Pierre Alain. (2005). *L'objet de la muséologie*. Neuchâtel : Institut d'histoire de l'art et de muséologie.
- . (2007). *Les lieux de la muséologie*. Berne : Éditions Peter Lang.
- Marignier, Jean-Louis. (1999). *Nicéphore Niépce 1765-1833 : l'invention de la photographie*. Paris : Belin.
- Marín Torres, Maria Teresa. (2002). *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*. Gijón, Asturias : Ediciones Trea.
- Maroević, Ivo. (1994) « Analysing Summary: The Object in a More General Context ». Dans Martin R. Schärer (dir.), *International Council for Museology Symposium: Object – Document ?* Actes du colloque organisé par International Council of Museums, le 11 à 20 septembre, 1994 à Pékin (p. 17-22). Paris : International Council of Museums.
- . (1994) « The Museum as Object as a Document ». Dans Martin R. Schärer (dir.), *International Council for Museology Symposium: Object – Document ?* Actes du colloque organisé par International Council of Museums, le 11 à 20 septembre, 1994 à Pékin (p. 113-120). Paris : International Council of Museums.
- .. (1998). *Introduction to Museology- The European Approach*. Verlag : Dr. Christian Müller-Straten.
- Marstine, Janet. (2006). *New Museum Theory and Practice: An Introduction*. Malden, MA: Blackwell.
- Martin, Julian. (1992). *Francis Bacon, the State and the Reform of Natural Philosophy*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

- Martin, R. S. (2003) « Co-operation and Change: Archives, Libraries and Museums in the United States ». Dans Diann Rusch-Feja (dir.), *69th IFLA General Congress and Council*. Actes du colloque organisé par International Federation of Library Associations and Institutions, le 1 à 9 août, 2003 à Berlin. La Haye : International Federation of Library Associations and Institutions. Récupéré de <http://archive.ifla.org/IV/ifla69/papers/066e-Martin.pdf>
- Martin, Wendy, Robert Reiger et Geri Gay. (1999) « Designing Across Disciplines: Negotiating Collaborator Interests in a Digital Museum Project ». Dans David Bearman et Jennifer Trant (dir.), *International Cultural Heritage Informatics Meeting*. Actes du colloque organisé par Archives and Museum Informatics, le 23 à 26 septembre, 1999 à Washington, D.C. (p. 83-90). Pittsburgh, PA: Archives and Museum Informatics. Récupéré de <http://dblp.uni-trier.de>
- Martin-Ross, Dorren et William K. Barnett. (2003, septembre). Information Management in the Department of Anthropology: History and Prospects. *Fieldiana*, (36), 243-249. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/29782684>
- Marty, Paul F. (1999). Museum Informatics and Collaborative Technologies: The Emerging Socio-technological Dimension of Information Science in Museum Environments. *Journal of the American Society for Information Science*, 50 (12), 1083-1091. Récupéré de [http://dx.doi.org/10.1002/\(SICI\)1097-4571\(1999\)50:12<1083::AID-ASI7>3.0.CO;2-B](http://dx.doi.org/10.1002/(SICI)1097-4571(1999)50:12<1083::AID-ASI7>3.0.CO;2-B)
- (2000). Museum Informatics: Sociotechnical Information Infrastructures in Museums. *Bulletin of the American Society for Information Science and Technology*, 26 (3), 22-24. Récupéré de <http://search.proquest.com/docview/195313315?accountid=14719>
- (2004). The Evolving Roles of Information Professionals in Museums. *Bulletin of the American Society for Information Science and Technology*, 30 (5), 20-23. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1002/bult.324>
- (2005). So You Want to Work in a Museum.. Guiding the Careers of Future Museum Information Professionals. *Journal of Education for Library and Information Science*, 46 (2), 115-133. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/40323865>
- (2006). Finding the Skills for Tomorrow: Information Literacy and Museum Information Professionals. *Museum Management and Curatorship*, 21, 317-335. Récupéré de <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.87.5189>
- (2006). Meeting User Needs in the Modern Museum: Profiles of the New Museum Information Professional. *Library & Information Science Research*, 28

- (1), 128-144. Récupéré de <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0740818805001283>
- (2007). The Changing Nature of Information Work in Museums. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, 58 (1), 97-107. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1002/asi.20443>
- (2007). Museum Professionals and the Relevance of LIS Expertise. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, 58 (1), 97-107. Récupéré de <http://dlist.sir.arizona.edu/1811/>
- (2008). An Introduction to Digital Convergence: Libraries, Archives, and Museums in the Information Age. *Archival Science*, 8 (4), 247-250. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/10.1086/648549>
- « Information Professionals in Museums ». Dans *Museum Informatics: People, Information and Technology in Museums*, P.F. Marty et Katherine Burton Jones (dirs.), (p. 269-274). New York: Routledge.
- (2012). Unintended Consequences: Unlimited Access, Invisible Work and the Future of the Information Profession in Cultural Heritage Organizations. *Bulletin of the American Society for Information Science and Technology*, 38 (3), 27-31. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1002/bult.2012.1720380308>
- Marty, Paul F. et Katherine Burton Jones (dirs.). (2008). *Museum Informatics: People, Information, and Technology in Museums*. New York: Routledge. Récupéré de <http://www.loc.gov/catdir/toc/ecip0713/2007010937.html>
- Marty, Paul F., W. Boyd Rayward et Michael B. Twidale. (2003). Museum Informatics. *Annual Review of Information Science and Technology*, 37 (1), 259-294. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1002/aris.1440370107>
- Martyn, Thomas. (1766). *The English Connoisseur, Containing an Account of Whatever is Curious in Painting, Sculpture, &c. in the Palaces and Seats of the Nobility and Principal Gentry of England, Both in Town and Country*. London: Printed for L. Davis and C. Reymers. Récupéré de <http://hdl.handle.net/10020/clhs987>
- Maryland Historical Trust. (1994). *State Historic Sites Inventory Form: Donald D. Shepard House*. (M-33-23). Silver Springs, MD: State of Maryland. Récupéré de http://msa.maryland.gov/megafile/msa/stagsere/se1/se5/017000/017900/017971/pdf/msa_se5_17971.pdf

- Mason, Rhiannon. (2006). « Cultural Theory and Museum Studies ». Dans *A Companion to Museum Studies*, Sharon MacDonald (dir.), (p. 17-32). Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Mason, Richard O. (1990). What Is an Information Professional? *Journal of Education for Library and Information Science*, 31 (2), 122-138. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/40323396>
- Massé, Alain et William Houtart Massé. (2010). Online Collaboration and Knowledge Dissemination for University Collections. [Document publié en ligne]. Récupéré de <http://edoc.hu-berlin.de/docviews/abstract.php?id=37636>
- Mattéoli, Jean-Luc. (2011). *L'objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Mathieu, Jacques, Georges Pierre Leonidoff et John R Porter. (1987). L'objet et ses contextes. *Material Culture Review/Revue de la culture matérielle*, 26.
- Matienzo, Mark A. et Amy Rudersdorf. (2014) « The Digital Public Library of America Ingestion Ecosystem: Lessons Learned After One Year of Large-Scale Collaborative Metadata Aggregation ». *DC-2014: Metadata Intersections: Bridging the Archipelago of Cultural Memory*. Actes du colloque organisé par DCMI, le 8 à 11 octobre, 2014 à Austin, TX. Tsukuba, Japan : DCMI.
- May, Stephen. (2005). « An Enduring Legacy: The Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1805-2005 ». Dans *Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1805-2005 : 200 years of excellence*, Mark Hain et Alex Baker (dirs.), (p. 14-27). Philadelphia: Pennsylvania Academy of the Fine Arts.
- Mayfield, Kendra. (2002, 23 juillet). How to Preserve Digital Art. *Wired News*.
- Mayrand, Pierre. (1985). The New Museology Proclaimed. *Museum (Paris, France)*, 37 (4), 200-201.
- McAndrew, John. (1955). The Non-Imaginary Museum. *College Art Journal*, 14 (2), 124-134. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/773022>
- McCarthy, Paul. (1986). Archives Under Library Administration. *Journal of Library Administration*, 7 (2-3), 17-34.
- McCauley, Elizabeth Anne. (2008). 'Merely Mechanical': On the Origins of Photographic Copyright in France and Great Britain. *Art History*, 31 (1), 57-78.

- McClellan, Andrew. (1994). *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris* (1999, 1st paperback). Los Angeles: University of California Press.
- (2003). *Art and its Publics: Museum Studies at the Millennium*. Malden, MA: Blackwell.
- (2007, septembre). Museum Studies Now. *Art History*, 30 (4), 566-570.
- (2008). *The Art Museum from Boullée to Bilbao*. Berkeley, CA: University of California Press.
- McCoubrey, John W. (1965). *American Art, 1700-1960: Sources and Documents*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- McDonald, Marcy Ann. (2005). The Museum and the Web: Three Case Studies. [Document publié en ligne]. Récupéré de <http://xroads.virginia.edu/~ma05/macdonald/museums/all.pdf>
- McDonnell, P. J. (1982). Professional Development and Training in Museums. *Museum News*, 60 (6), p. 36-47.
- McKemmish, Sue. (2005). *Archives: Recordkeeping in Society*. New South Wales : Centre for Information Studies, Charles Sturt University.
- McLanathan, Richard B. K. (1973). *Art in America: A Brief History*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- McLeod, Malcolm. (2012). Museums Without Collections. *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, 473.
- McLuhan, Marshall. (1962). *The Gutenberg Galaxy*. London: Routledge.
- McLuhan, Marshall et Quentin Fiore. (1967). *The Medium is the Massage*. New York: Random House.
- McLuhan, Marshall et Michel A. Moos. (1997). *Media Research Technology, Art, Communication*. Amsterdam: G+B Arts International.
- McNaught, Kenneth William Kirkpatrick. (1976). *The Pelican History of Canada* (2^e). New York: Penguin Books.
- McTavish, Lianne. (2013). *Defining the Modern Museum: A Case Study of the Challenges of Exchange*. Toronto: University of Toronto Press.

- Megan Lee, Endres, Steven P. Endres, Sanjib K. Chowdhury et Intakhab Alam. (2007). Tacit Knowledge Sharing, Self-Efficacy Theory, and Application to the Open Source Community. *Journal of Knowledge Management*, 11 (3), 92-103. Récupéré de <http://search.proquest.com/docview/230302306?accountid=14719>
- Meles, Brigitte. (1989). The Swiss Database Project for Art and Cultural Heritage. *Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, 14 (3 (51)), 94-97. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/20754424>
- Ménard, Elaine. (2009). Muséologie et sciences de l'information: regards croisés, destins croisés. *Documentation et Bibliothèques*, 55 (4), 151-152.
- Mendes Zancheti, Silvio. (2002). Valeurs, patrimoine bâti et cyberspace. *Museum International*, (215), 19-28.
- Merleau-Ponty, Claire et Jean-Jacques Ezrati. (2005). *L'exposition, théorie et pratique*. Paris : Éditions L'Harmattan.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1962). *Phenomenology of Perception* [Phénoménologie de la perception]. Trad. du français par Colin Smith. New York: Humanities Press.
- Merrimann, Nick. (1992). *Beyond the Glass Case*. New York: Leicester University Press.
- Metallo, Adam et Vince Rossi. (2011). The Future of Three-Dimensional Imaging and Museum Applications. *Curator: The Museum Journal*, 54 (1), 63-69. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/j.2151-6952.2010.00067.x>
- Meyriat, Jean. (2001). « Document, documentation, documentologie ». Dans Jean Meyriat, *théoricien et praticien de l'information-documentation, textes réunis à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire*, Viviane Couzinet et Jean-Michel Rauzier (dirs.), (p. 143-159). Paris : Éditions ADBS.
- Michel, Régis. (2000). *Posséder et détruire : stratégies sexuelles dans l'art d'Occident*. Paris : Réunion des musées nationaux.
- Miers, Henry A. et S. F. Markham. (1932). *A Directory of Museums and Art Galleries, Report of a Canadian Survey*. New York: Carnegie Corporation.
- Millard, A. J. (1995). *America on Record: A History of Recorded Sound*. New York: Cambridge University Press.
- Ministère des affaires culturelles. (1979). *Musées et muséologie au Québec nouvelles perspectives*. Québec : Ministère des affaires culturelles.

- Minnigerode, C. Powell. (1946). The Corcoran Gallery of Art. *Records of the Columbia Historical Society, Washington, D.C.*, 48/49, 226-235. Récupéré de <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/40064097>
- Monroe, Harriet. (1913, 17 février). Art Show Open to Freaks : American Exhibition in New York Teems with the Bizarre. *Chicago Tribune*, p. 5.
- Monson, J. (2011). What to Expect When You're Digitizing: A Primer for the Solo Digital Librarian. *Computers in Libraries*, 31 (1), 16-20.
- Montpetit, Raymond. (1970). La Prose du monde. Par M. Merleau-Ponty. Gallimard, Paris, 1969. *Dialogue*, 9 (03), 502-505.
- (1996). Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique. *Publics et Musées*, 9 (1), 55-103.
- (2000). *Les musées : générateurs d'un patrimoine pour aujourd'hui : quelques réflexions sur les musées dans nos sociétés postmodernes*. Québec : Direction des politiques culturelles et des programmes.
- Montpetit, Raymond et Jacques Mathieu. (1977). Un exemple de peinture d'histoire au Québec : Charles Huot à l'Assemblée nationale. *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 31 (3), 397-405.
- Morcillo, Jesús Muñoz, Florian Faion, Antonio Zea, Uwe D. Hanebeck et Caroline Trotha. (2014). e-Installation: Synesthetic Documentation of Media Art via Telepresence Technologies. *CoRR abs/1408.1362*, s.i. Récupéré de <https://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/1408/1408.1362.pdf>
- Morgan, Henry J. (1903). *Types of Canadian Women and of Women Who Are or Have Been Connected with Canada*. Toronto: W. Briggs. Récupéré de <https://archive.org/details/typesofcanadianw01morguoft>
- Morner, Michele et Georg von Krogh. (2009). A Note on Knowledge Creation in Open-Source Software Projects: What Can We Learn from Luhmann's Theory of Social Systems? *Systemic Practice and Action Research*, 22 (6), 431-443. Récupéré de <http://search.proquest.com/docview/60307129?accountid=14719>
- Mortensen, Christian Hviid. (2012). A Museological Approach: Radio as Immaterial Heritage. *SoundEffects-An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience*, 2 (2), 21-35.
- Mosco, Vincent. (2008). Knowledge Workers of the World! Unite? *Communication, Culture & Critique*, 1 (1), 105-115.

- Moulin, Raymonde. (1978, mars -septembre). La genèse de la rareté artistique. *Ethnologie française*, 8 (2-3), 241-258.
- Moyer, Elizabeth R. . (2007). *Museology in the United States: An Analysis of the Museum Studies Field*. (Thèse du doctorat). University of Washington, Seattle.
- Mueller, Milton. (1987, septembre). Technology Out of Control. *Critical Review*, 1 (4), 24-39. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1080/08913818708459501>
- Mumford, Lewis. (1931). *The Brown Decades: Study of the Arts in America, 1865-1895*. New York: Harcourt, Brace and Co.
- Mündler, Otto. (1869). Charles Lock Eastlake. *Zeitschrift für bildende Kunst*, (4), 93-101.
- Munjeri, Dawson. (2004). Tangible and Intangible Heritage: from Difference to Convergence. *Museum International*, 56 (1-2), 12-20.
- Murray, David. (1904). *Museums; Their History and Their Use, with a Bibliography and List of Museums in the United Kingdom*. Glasgow : J. MacLehose and Sons.
- Musée des beaux-arts, Canada. (1990). *Politique et règles de procédure en matière de collection*. [Document non publié]. Ottawa: Musée des beaux-arts, Canada.
- . (2015). *2000s. Notre histoire*. [site Web]. Récupéré le 8 juillet, 2015 de <http://www.beaux-arts.ca/fr/apropos/2000s.php>
- . (2015). *À propos des gens*. [site Web]. Récupéré le 8 juillet, 2015 de <http://www.beaux-arts.ca/fr/apropos/a-propos-des-gens.php>
- . (2015). *Pre-1900. Notre histoire*. [site Web]. Récupéré le 26 mai, 2015 de <http://www.beaux-arts.ca/fr/apropos/pre-1900.php>
- . (2016). *1990s. Notre Histoire*. [site Web]. Récupéré le 12 juin, 2015 de <http://www.beaux-arts.ca/fr/apropos/1990s.php>
- . (2016). *Politiques générales*. [site Web]. Récupéré le 14 décembre, 2016 de http://www.beaux-arts.ca/fr/apropos/politiques-generales.php?_ga=1.53498287.641499438.1413383036
- . (2016). *Rapports de la société. Gouvernance*. Récupéré le 14 décembre, 2016
- Musées nationaux du Canada. (1969). *Rapport annuel*. Ottawa: Musées nationaux du Canada.

- (1971). *Rapport annuel*. Ottawa: Musées nationaux du Canada.
- (1973). *Rapport annuel*. Ottawa: Musées nationaux du Canada.
- (1974). *Rapport annuel*. Ottawa: Musées nationaux du Canada.
- (1975). *Rapport annuel*. Ottawa: Musées nationaux du Canada.
- (1976). *Rapport annuel*. Ottawa: Musées nationaux du Canada.
- (1978). *Rapport annuel*. Ottawa: Musées nationaux du Canada.
- (1979). *Rapport annuel*. Ottawa: Musées nationaux du Canada.
- (1981). *Rapport annuel*. Ottawa: Musées nationaux du Canada.
- (1982). *Rapport annuel*. Ottawa: Musées nationaux du Canada.
- (1983). *Rapport annuel*. Ottawa: Musées nationaux du Canada.
- (1984). *Rapport annuel*. Ottawa: Musées nationaux du Canada.
- (1985). *Rapport annuel*. Ottawa: Musées nationaux du Canada.

Museum of Fine Arts, Boston. (1876). *Proceedings at the Opening of the Museum of Fine Arts : With the Reports for 1876, a List of Donations, the Act of Incorporation, By-laws, etc.* Boston: Printed by Alfred Mudge & Son, No. 34 School Street.

Museum of Modern Art. (2016). *Object: Photo. The Thomas Walther Collection*. [site Web]. Récupéré le 8 décembre, 2016 de <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/#home>

Museum, The Ashmolean. (2012). *History of the Ashmolean*. [site Web]. Récupéré le 17 février, 2016 de <http://www.ashmolean.org/about/historyandfuture/>

Muthitacharoen, Athiphat et Seth Goertz. (2011). *Options for Changing the Tax Treatment of Charitable Giving*. (4030) Washington, D.C.: Congress of the United States, Congressional Budget Office.

Nagel, Paul C. (1997). *John Quincy Adams: A Public Life, a Private Life*. New York: Knopf.

Nathans, Heather S. (2003). *Early American Theatre from the Revolution to Thomas Jefferson : Into the Hands of the People*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

National Art Gallery. (1888). *Report of the Auditor General on Appropriation Accounts for the Year Ended 30th June 1887*. Ottawa: Department of Public Works.

----- (1889). *Report of the Auditor General on Appropriation Accounts for the Year ended 30th June 1888*. Ottawa: Department of Public Works.

National Art Gallery Canada. (1907). *Catalogue of the National Art Gallery Canada*. Ottawa: Government Printing Bureau

National Gallery of Canada. (1882). *National Art Gallery Canada Catalogue*. Ottawa: Government of Canada.

----- (1884). *National Art Gallery Canada Catalogue*. Ottawa: Government of Canada.

----- (1887). *National Art Gallery Canada Catalogue*. Ottawa: Government of Canada.

----- (1907). *Catalogue of the National Art Gallery Canada*. Ottawa: Government Printing Bureau.

----- (1909). *Catalogue of Works of Art Canadian National Gallery*. Ottawa: Government Printing Bureau.

----- (1912). *The National Art Gallery of Canada, Victoria Memorial Museum, Ottawa: Catalogue of Paintings, Drawings, Etchings and Sculpture*. Ottawa: Government Printing Bureau.

----- (1913). *The National Art Gallery of Canada, Ottawa. Catalogue of Paintings, Drawings, Etchings and Sculpture*. Ottawa: Government Printing Bureau.

----- (1921). *The National Gallery of Canada: Catalogue of Pictures and Sculpture*. Ottawa: Government Printing Bureau.

----- (1940). *The National Gallery of Canada Catalogue*. Ottawa: Government Printing Bureau.

National Gallery, London. (1850). *A Catalogue of the Pictures for the National Gallery*. London: William Clowes and Sons, 14 Charing-Cross, for Her Majesty's Stationery Office.

----- (1871). *Annual Report of the Director of the National Gallery to the Lords Commissioners of Her Majesty's Treasury, for the year 1871*. London: Henry Hansard and Son, Printer to the House of Commons.

- (1874). *Annual Report of the Director of the National Gallery to the Lords Commissioners of Her Majesty's Treasury, for the year 1874*. London: Henry Hansard and Son, Printer to the House of Commons.
- (1899). *The National Gallery*. T. I, 3 t. London: Cassell and Company, Limited.
- (1906). *The National Gallery (Trafalgar Square) Illustrated Catalogue*. London: Cassell and Company, Limited.
- (1918). *Sixty-Second Annual Report of the Trustees of the National Gallery*. London: House of Commons.
- (1921). *Sixty-Fifth Annual Report of the Trustees of the National Gallery*. London: House of Commons.
- (1922). *Sixty-Sixth Annual Report of the Trustees of the National Gallery*. London: House of Commons.
- (1931). *Annual Report of the Trustees of the National Gallery*. London: House of Commons.
- (1935). *Annual Report of the Trustees of the National Gallery*. London: House of Commons.
- (1936). *Annual Report of the Trustees of the National Gallery*. London: House of Commons.
- (1937). *Annual Report of the Trustees of the National Gallery*. London: House of Commons.
- (1955). *The National Gallery, 1938-1954*. London: National Gallery.
- (1960). *Annual Report of the Trustees 1958-1959*. London: H.M. Stationary Office.
- (1967). *Annual Report of the Trustees 1965-1966*. London: H. M. Stationers Office.
- (1972). *Annual Report of the Trustees 1969-1971*. London: H.M. Stationers Office.
- (1973). *Illustrated General Catalogue*. London: Publications Department, The National Gallery.

- , (1976). *Annual Report of the Trustees 1973-1975*. London: H.M. Stationers Office.
- , (1978). *Annual Report of the Trustees 1975-1977*. London: H. M. Stationers Office.
- , (1980). *Annual Report of the Trustees 1978-1979*. London: H. M. Stationers Office.
- , (1982). *Annual Report of the Trustees 1980-1981*. London: H. M. Stationers Office.
- , (1985). *Annual Report of the Trustees 1982-1984*. London: H. M. Stationers Office.
- , (1988). *Annual Report of the Trustees 1985-1987*. London: H. M. Stationers Office.
- , (1990). *Annual Report of the Trustees 1988-1989*. London: H. M. Stationers Office.
- , (1991). *Annual Report of the Trustees 1989-1990*. London: H. M. Stationers Office.
- , (1992). *Annual Report of the Trustees 1990-1991*. London: H. M. Stationers Office.
- , (1993). *Annual Report of the Trustees 1991-1992*. London: H. M. Stationers Office.
- , (1994). *Annual Report of the Trustees 1992-1993*. London: H. M. Stationers Office.
- , (1996). *Annual Report of the Trustees 1994-1995*. London: H. M. Stationers Office.
- , (1998). *Annual Report of the Trustees 1996-1997*. London: H. M. Stationers Office.
- , (1999). *The National Gallery Report, (1997-1998)*. London: National Gallery, Publications Department.
- , (2000). *The National Gallery Review, April 1998 - March 1999*. London: National Gallery Publications.

- (2001). *The National Gallery Review, April 2000 - March 2001*. London: National Gallery Publications.
- (2004). *The National Gallery Review, April 2003 - March 2004*. London: National Gallery Publications.
- (2008). *The National Gallery Annual Report and Accounts for the Year Ended 31 March 2008*. London: TSO.
- (2014). *The National Gallery's Documentation Policy*. London: National Gallery. Récupéré de <http://www.nationalgallery.org.uk/national-gallery-documentation-policy>
- (2016). *Policies*. [site Web]. Récupéré le 14 décembre, 2016 de <https://www.nationalgallery.org.uk/about-us/organisation/policies>
- National Gallery of Art. (1938). *Report on the National Gallery of Art*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1938.pdf>
- (1939). *Numbering of Works of Art in the National Collections*. [Document non publié]. Washington, D.C.: National Gallery of Art.
- (1939). *Report on the National Gallery of Art*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1939.pdf>
- (1940). *Report on the National Gallery of Art*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1940.pdf>
- (1941). *Report on the National Gallery of Art for the Year Ended June 30, 1941*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1941.pdf>
- (1942). *Registrar's Procedure, A Guide*. [Document non publié]. Washington, D.C.: National Gallery of Art.
- (1942). *Report on the National Gallery of Art for the Year Ended June 30, 1942*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1942.pdf>

- (1943). *Report on the National Gallery of Art for the Year Ended June 30, 1943*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1943.pdf>
- (1944). *Report on the National Gallery of Art for the year ended June 30, 1944*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1944.pdf>
- (1945). *Report on the National Gallery of Art for the Year Ended June 30, 1945*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1945.pdf>
- (1946). *Report on the National Gallery of Art for the Year Ended June 30, 1946*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1946.pdf>
- (1947). *Report on the National Gallery of Art for the Year Ended June 30, 1947*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1947.pdf>
- (1948). *Report on the National Gallery of Art for the Year Ended June 30, 1948*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1948.pdf>
- (1949). *Report on the National Gallery of Art for the Year Ended June 30, 1949*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1949.pdf>
- (1950). *Report on the National Gallery of Art for the Year Ended June 30, 1950*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1950.pdf>
- (1951). *Report on the National Gallery of Art for the Year Ended June 30, 1951*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1951.pdf>
- (1955). *Report on the National Gallery of Art for the Year Ended July 30, 1955*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.
- (1956). *Report on the National Gallery of Art for the Year Ended June 30, 1956*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1956.pdf>

- . (1957). *Report on the National Gallery of Art for the Year Ended June 30, 1957*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1957.pdf>
- . (1960). *Report on the National Gallery of Art for the Year Ended June 30, 1960*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1960.pdf>
- . (1961). *Report on the National Gallery of Art for the Year Ended June 30, 1961*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1961.pdf>
- . (1965). *Annual Report*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1965.pdf>
- . (1966). *Annual Report*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1966.pdf>
- . (1967). *Annual Report*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1967.pdf>
- . (1968). *Annual Report*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1968.pdf>
- . (1969). *Annual Report*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1969.pdf>
- . (1970). *Annual Report*. Washington, D.C.: National Gallery of Art. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1970.pdf>
- . (1971). *Annual Report*. Washington, D.C.: National Gallery of Art. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1971.pdf>
- . (1972). *Annual Report*. Washington, D.C.: National Gallery of Art. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1972.pdf>

- (1974). *Annual Report*. Washington, D.C.: National Gallery of Art. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1974.pdf>
- (1975). *Annual Report*. Washington, D.C.: National Gallery of Art. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1975.pdf>
- (1976). *Annual Report*. Washington, D.C.: National Gallery of Art. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1976.pdf>
- (1978). *Annual Report*. Washington, D.C.: National Gallery of Art. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1978.pdf>
- (1979). *Annual Report*. Washington, D.C.: National Gallery of Art. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1979.pdf>
- (1981). *Annual Report*. Washington, D.C.: National Gallery of Art. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1981.pdf>
- (1982). *Annual Report*. Washington, D.C.: National Gallery of Art. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1982.pdf>
- (1983). *Annual Report*. Washington, D.C.: National Gallery of Art. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1983.pdf>
- (1984). *Annual Report*. Washington, D.C.: National Gallery of Art. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1984.pdf>
- (1985). *Annual Report*. Washington, D.C.: National Gallery of Art. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1985.pdf>
- (1986). *Annual Report*. Washington, D.C.: National Gallery of Art. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1986.pdf>

- (1987). *Annual Report*. Washington, D.C.: National Gallery of Art. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1987.pdf>
- (1988). *Annual Report*. Washington, D.C.: National Gallery of Art. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1988.pdf>
- (1989). *Annual Report*. Washington, D.C.: National Gallery of Art. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1989.pdf>
- (1990). *Annual Report*. Washington, D.C.: National Gallery of Art. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1990.pdf>
- (1991). *Annual Report*. Washington, D.C.: National Gallery of Art. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1991.pdf>
- (1992). *Annual Report*. Washington, D.C.: National Gallery of Art. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1992.pdf>
- (1993). *Annual Report*. Washington, D.C.: National Gallery of Art. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1993.pdf>
- (1994). *Annual Report*. Washington, D.C.: National Gallery of Art. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1994.pdf>
- (1994). *Fact Sheet: Collections Management System (Leonardo)*. [Memorandum institutionel] Washington, D.C.: National Gallery of Art.
- (1995). *Annual Report*. Washington, D.C.: National Gallery of Art. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1995.pdf>
- (1996). *Annual Report*. Washington, D.C.: National Gallery of Art. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1996.pdf>

- (1997). *Annual Report*. Washington, D.C.: National Gallery of Art. Récupéré de <http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/About/pdf/annual-reports/annual-report-1997.pdf>
- (1999). *Procedures Manual Relating to the Art Collections* (rév. et augm. éd.). [Document non publié]. Washington, D.C.: National Gallery of Art.
- (2016). *Annual Reports*. [site Web]. Récupéré le 14 décembre, 2016 de <http://www.nga.gov/content/ngaweb/about/annual-reports.html>
- National Gallery of Canada. (1921). *Annual Report of the Board of Trustees for the Fiscal Year 1920-21*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- (1922). *Annual Report of the Board of Trustees for the Fiscal Year 1921-22*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- (1923). *Annual Report of the Board of Trustees for the Fiscal Year 1922-23*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- (1924). *Annual Report of the Board of Trustees for the fiscal year 1923-24*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- (1925). *Annual Report of the Board of Trustees for the Fiscal Year 1924-25*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- (1926). *Annual Report of the Board of Trustees for the fiscal year 1925-26*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- (1927). *Annual Report of the Board of Trustees for the Fiscal Year 1926-27*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- (1928). *Annual Report of the Board of Trustees for the Fiscal Year 1927-28*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- (1929). *Annual Report of the Board of Trustees for the Fiscal Year 1928-29*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- (1930). *Annual Report of the Board of Trustees for the Fiscal Year 1929-30*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- (1931). *Annual Report of the Board of Trustees for the Fiscal Year 1930-31*. Ottawa: National Gallery of Canada.

- . (1932). *Annual Report of the Board of Trustees for the Fiscal Year 1931-32*.
Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (1933). *Annual Report of the Board of Trustees for the Fiscal Year 1932-33*.
Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (1934). *Annual Report of the Board of Trustees for the Fiscal Year 1933-34*.
Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (1935). *Annual Report of the Board of Trustees for the Fiscal Year 1934-35*.
Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (1936). *Annual Report of the Board of Trustees for the Fiscal Year 1935-36*.
Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (1937). *Annual Report of the Board of Trustees for the Fiscal Year 1936-37*.
Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (1938). *Annual Report of the Board of Trustees for the Fiscal Year 1937-38*.
Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (1939). *Annual Report of the Board of Trustees for the Fiscal Year 1938-39*.
Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (1940). *Annual Report of the Board of Trustees for the fiscal year 1939-40*.
Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (1941). *Annual Report of the Board of Trustees for the fiscal year 1940-41*.
Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (1942). *Annual Report of the Board of Trustees for the Fiscal Year 1941-42*.
Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (1943). *Annual Report of the Board of Trustees for the fiscal year 1942-43*.
Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (1944). *Annual Report of the Board of Trustees for the fiscal year 1943-44*.
Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (1945). *Annual Report of the Board of Trustees for the Fiscal Year 1944-45*.
Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (1946). *Annual Report of the Board of Trustees for the fiscal year 1945-46*.
Ottawa: National Gallery of Canada.

- , (1947). *Annual Report of the Board of Trustees for the fiscal year 1946-47*.
Ottawa: National Gallery of Canada.
- , (1948). *Annual Report of the Board of Trustees for the fiscal year 1947-48*.
Ottawa: National Gallery of Canada.
- , (1949). *Annual Report of the Board of Trustees for the fiscal year 1948-49*.
Ottawa: National Gallery of Canada.
- , (1951). *Annual Report of the Board of Trustees for the fiscal year 1950-51*.
Ottawa: National Gallery of Canada.
- , (1952). *Annual Report of the Board of Trustees for the fiscal year 1951-52*.
Ottawa: National Gallery of Canada.
- , (1953). *Annual Report of the Board of Trustees for the fiscal year 1952-53*.
Ottawa: National Gallery of Canada.
- , (1954). *Annual Report of the Board of Trustees for the fiscal year 1953-54*.
Ottawa: National Gallery of Canada.
- , (1955). *Annual Report of the Board of Trustees for the fiscal year 1954-55*.
Ottawa: National Gallery of Canada.
- , (1956). *Annual Report of the Board of Trustees for the fiscal year 1955-56*.
Ottawa: National Gallery of Canada.
- , (1957). *Annual Report of the Board of Trustees for the Fiscal Year 1956-57*.
Ottawa: National Gallery of Canada.
- , (1958). *Annual Report of the Board of Trustees for the Fiscal Year 1957-58*.
Ottawa: National Gallery of Canada.
- , (1959). *Annual Report of the Board of Trustees for the Fiscal Year 1958-59*.
Ottawa: National Gallery of Canada.
- , (1960). *Annual Report of the Board of Trustees for the Fiscal Year 1959-60*.
Ottawa: National Gallery of Canada.
- , (1961). *Annual Report of the Board of Trustees for the fiscal year 1960-61*.
Ottawa: National Gallery of Canada.
- , (1962). *Annual Report of the Board of Trustees for the fiscal year 1961-62*.
Ottawa: National Gallery of Canada.

- . (1963). *Annual Report of the Board of Trustees for the Fiscal Year 1962-63*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (1964). *Annual Report of the Board of Trustees for the fiscal year 1963-64*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (1969). *Annual Review*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (1971). *Annual Review*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (1972). *Annual Review*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (1990). *Annual Report*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (1991). *Annual Report*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (1992). *Annual Report*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (1993). *Annual Report*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (1995). *Annual Report*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (1996). *Annual Report*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (1997). *Annual Report*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (1998). *Annual Report*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (1999). *Annual Report*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (2001). *Annual Report*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (2002). *Annual Report*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (2003). *Annual Report*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (2005). *Annual Report*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (2006). *Annual Report*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (2007). *Annual Report*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (2008). *Annual Report*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- . (2009). *Annual Report*. Ottawa: National Gallery of Canada.

- (2012). *Annual Report*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- (2013). *Acquisitions Policy*. Ottawa: National Gallery of Canada. Récupéré de [http://www.gallery.ca/documents/planning%20and%20reporting/Acquisitions Policy-approved on June 11 2013- Revised Sept 12 2013 -ENG.pdf](http://www.gallery.ca/documents/planning%20and%20reporting/AcquisitionsPolicy-approved%20on%20June%2011%202013-Revised%20Sept%2012%202013-ENG.pdf)
- (2013). *Annual Report*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- (2015). *Summary of the Corporate Plan for 2015-16 to 2019-20 and Operating and Capital Budgets for 2015-16*. Ottawa: National Gallery of Canada. Récupéré de [https://www.gallery.ca/documents/policies/NGC Corporate Plan Summary 2015-16 - FINAL- 10 June 2016 - ENG Final Version.pdf](https://www.gallery.ca/documents/policies/NGC_Corporate_Plan_Summary_2015-16_-_FINAL-10_June_2016_-_ENG_Final_Version.pdf)
- National Gallery of London. (1937). *National Gallery and Tate Gallery : Director's reports, 1855-1936*. London: H.M. Stationery Office.
- (2016). *Directors. The National Gallery*. [site Web]. Récupéré le 29 février, 2016 de <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/history/directors/>
- (2016). *Previous Annual Reviews. Organisation*. [site Web]. Récupéré le 14 décembre, 2016 de <https://www.nationalgallery.org.uk/about-us/organisation/annual-review/previous-annual-review>
- (2016). *The Raphael Research Project*. [site Web]. Récupéré le 14 décembre, 2016 de <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/raphael-research-project>
- National Portrait Gallery. (1918). *National Portrait Gallery. Sixty-Second Annual Report of the Trustees of the National Portrait Gallery*. London: House of Commons.
- National Park Service. National Park Service US Department of the Interior. (2009). *Peale's Barber Farm Mastodon Exhumation Site*. Rédigé par [Pierpont, R.]. (NPS Form OMB No. 1024-0018). Washington, D.C.: Récupéré de http://www.nps.gov/nr/feature/weekly_features/2009/MastodonExhumationSite.pdf.
- Nas, Peter J. M. (2002). Masterpieces of Oral and Intangible Culture. *Current Anthropology*, 43 (1), 139-148.
- Negroponte, Nicholas. (1995). *Being Digital*. New York: Knopf.
- Neil, J. Meredith. (1975). *Toward a National Taste: America's Quest for Aesthetic Independence*. Honolulu : University Press of Hawaii.

- Nelson, Robert S. (2000). The Slide Lecture, or the Work of Art "History" in the Age of Mechanical Reproduction. *Critical Inquiry*, 26 (3), 414-434.
- Neustupný, Ji. (1968). *Museum and Research*. Trad. de la tchéque par Bor Civoj Vancura. Prague: Office of Museum and Regional Work of the National Museum in Prague.
- (1971, septembre). What is Museology ? *Museums Journal*, (71), 67-68.
- New Media Consortium. (2011). *NMC Horizon Report: Museum Edition*. Austin, TX: New Media Consortium / Marcus Insitution for Digital Education in the Arts.
- Nguyen, Tuan C. (2013). The Next Big Thing: 4D Printing [Billet de blogue]. Repéré de SmartPlanet <http://www.smartplanet.com/blog/bulletin/the-next-big-thing-4d-printing/13898>
- Nicaise, Molly et Michael Crane. (1999). Knowledge Constructing through HyperMedia Authoring. *Educational Technology Research and Development*, 47 (1), 29-50. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/30220228>
- Nichols, Bill. (1988). The Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems. *Screen*, 29 (1), 22-46.
- Noble, David (1983). Present Tense Technology, Part Two. *Democracy*, 3 (3), 89.
- Nourissier, Gilles. (2003) « Quel savoir-faire pour entretenir un patrimoine ? ». *ICOMOS 14th General Assembly and Scientific Symposium*. Actes du colloque organisé par International Council on Monuments and Sites, le 27 à 31 octobre, 2003 à Victoria Falls, Zimbabwe. Charenton-le-Pont : International Council on Monuments and Sites.
- Nutt, Paul C. et Robert W. Backoff. (1995). *Crafting Vision*. Columbus, OH: College of Business, Ohio State University.
- Nygren, Edward J. (1971). The First Art Schools at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts. *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*, 95 (2), 221-238. Récupéré de <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/20090541>
- Ockuly, J. (2003) « What Clicks? An Interim Report on Audience Research ». Dans D. Bearman et J. Trant (dir.), *Museums and the Web 2003*. Actes du colloque organisé par Archives and Museum Informatics, le 19 à 22 mars, 2003 à Charlotte, NC. Pittsburgh, PA: Archives and Museum Informatics.

- O'Connor, Dan. (2013, 14 mai). Inition-ating a New Business Model for Museums. *Personalize*. [Document publié en ligne]. Récupéré de <http://www.prsnlz.me/blogs/daniel-oconnors-blog/inition-ating-a-new-3d-printing-business-model-for-museums/>
- Octobre, Sylvie. (1996). *Conservateur de muse : entre profession et métier*. (Thèse de doctorat). École des hautes études en sciences sociales, Paris.
- . (2001). Construction et conflits de la légitimité professionnelle : qualification et compétence des conservateurs de musée. *Sociologie du Travail*, 43 (1), 91-109. Récupéré de <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0038029600011171>
- O'Doherty, Brian. (1976). Inside the White Cube. Notes on the Gallery Space. *Artforum*.
- Office of the Director. (1991). *Administrative Changes in the Division of Records and Loans*. [Document non publié]. Washington, D.C.: National Gallery of Art.
- Oldman, Dominic. (2014). *The CIDOC Conceptual Reference Model (CIDOC-CRM): PRIMER ISO 21127:2006*. [en ligne] : International Committee on Documentation of ICOM. Récupéré de <http://www.cidoc-crm.org/>
- Olson, Delmar Walter. (1963). *Industrial Arts and Technology*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- O'Malley, John W. (1993). « The Schools ». Dans *The First Jesuits*, John W. O'Malley (dir.), (p. 200-242). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- . (2008). « How the First Jesuits Became Involved in Education ». Dans *Jesuit Education Reader*, George W. Traub (dir.), (p. 43-64). Chicago: Loyola Press.
- Ord, Douglas. (2003). *The National Gallery of Canada: Ideas, Art, Architecture*. Montreal: McGill-Queen's University Press. Récupéré de <http://site.ebrary.com/id/10139008>
- Orna, Elizabeth. (2005). *Making Knowledge Visible: Communicating Knowledge Through Information Products*. Aldershot, UK: Gower Publishing, Ltd.
- . (1998). *Information Management in Museums*. Aldershot, UK: Gower.
- Orna, Elizabeth et Charles Pettitt. (1998). « What is Information in the Museum Context? ». Dans *Information Management in Museums*, Elizabeth Orna et Charles Pettitt (dirs.), (p. 19-32). Aldershot, UK: Gower.

- Orosz, Joel J. (2002). *Curators and Culture: The Museum Movement in America, 1740-1870*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press.
- Ortega, Cristina Dotta. (2009). Documentation as One of the Origins of the Information Science and a Fertile Basis for its Grounding. *Brazilian Journal of Information Science*, 3 (1).
- Osborn, Lucas S. (2014). Of PhDs, Pirates, and the Public: Three-Dimensional Printing Technology and the Arts
- Otlet, Paul. (1920). « L'organisation internationale de la bibliographie et de la documentation ». Dans *Selected Essays of Paul Otlet*, R. D. Boyd (dir.), (p. 173-203). Amsterdam : Elsevier for the International Federation of Documentation.
- (1934). *Traité de documentation : le livre sur le livre, théorie et pratique*. Bruxelles : Van Keerberghen. Récupéré de http://lib.ugent.be/fulltxt/handle/1854/5612/Traite_de_documentation_ocr.pdf
- (1935). *Monde : essai d'universalisme : connaissance du monde, sentiment du monde, action organisée et plan du monde*. Bruxelles : Mundaneum.
- Otlet, Paul et W. Boyd Rayward. (1990). *International Organisation and Dissemination of Knowledge : Selected Essays of Paul Otlet*. New York: Elsevier.
- Ottley, William Young. (1826). *A Descriptive Catalogue of the Pictures in the National Gallery, with Critical Remarks on Their Merits, by Wm Young Ottley*. London: J. Murray.
- O'Toole, Michael. (2011). *The Language of Displayed Art*. London: Routledge.
- Owen, Polly S. et Ada Demb. (2004). Change Dynamics and Leadership in Technology Implementation. *The Journal of Higher Education*, 75 (6), 636-666. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/3838771>
- Owens, Trevor. (2013). Digital Cultural Heritage and the Crowd. *Curator: The Museum Journal*, 56 (1), 121-130. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/cura.12012>
- Oxford Dictionary of National Biography* (2004). (éd. en ligne, January 2008). Oxford: Oxford University Press. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1093/ref:odnb/34601>
- Oxford English Dictionary Online* (2013). (éd. en ligne). Oxford: Oxford University Press.

- Panofsky, Erwin. (1955). *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*. Garden City, NJ: Doubleday.
- .. (1991). *Perspective as Symbolic Form*. Cambridge, MA: MIT Press.
- .. (1962). *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Harper & Row.
- Parent, Karl et Louise Vandelac. (2000). *Clonage, ou, l'Art de se faire doubler*. Montréal : Office national du film du Canada.
- Parliament of Canada. (1907). *Sessional Papers of the Dominion of Canada, 1906-1907 41, no. 7, Sessional Papers no. 18-19*. Ottawa: Government Printing Bureau. Récupéré de <http://www.archive.org/details/n07sessionalpaper41canauoft>
- Park, J. et Y. Tosaka. (2010). Metadata Creation Practices in Digital Repositories and Collections: Schemata, Selection Criteria, and Interoperability. *Information Technology and Libraries*, 29 (3), 104-116.
- Parry, Ross. (2005, janvier). Digital Heritage and the Rise of Theory in Museum Computing. *Museum Management and Curatorship*, 20 (4), 333-348. Récupéré de <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09647770500802004>
- .. (dir.) (2010). *Museums in a Digital Age*. New York: Routledge
- .. (2010). « The Practice of Digital Heritage and the Heritage of Digital Practice ». Dans *Museums in a Digital Age*, Ross Parry (dir.), (p. 1-8). New York: Routledge.
- .. (2013). The End of the Beginning: Normativity in the Postdigital Museum. *Advances in Research-Museum Worlds*, 1 (1), 24-39.
- Passavant, Johann David. (1833). *Kunstreise durch England und Belgien*. Frankfurt : Schmerber.
- Pataud Célérrier, Philippe. (1994). *Du musée imaginaire au musée virtuel : nouvelles technologies et nouveaux enjeux pour les institutions et acteurs du patrimoine culturel : panorama détaillé des innovations mises en oeuvre dans la gestion et la diffusion des patrimoines culturels, analyse critique de la pénétration des nouvelles technologies multimédia*. Paris : Lynx-Edicom.
- Paul, Carole (dir.) (2012). *The First Modern Museums of Art: The Birth of an Institution in 18th- and Early-19th-Century Europe*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

- (2012). « The Grand Tour and Princely Collections in Rome ». Dans *The First Modern Museums of Art: The Birth of an Institution in 18th- and Early-19th-Century Europe*, Carole Paul (dir.), (p. 1-19). Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Peacock, Darren. (2007) « Digital ICTs: Driver or Vehicle of Organisational Change? ». Dans David Bearman (dir.), *International Cultural Heritage Informatics Meeting Actes du colloque organisé par Archives & Museum Informatics*, le 24 à 26 octobre, 2007 à Toronto. Pittsburgh, PA: Archives & Museum Informatics. Récupéré de <http://www.archimuse.com/ichim07/papers/peacock/peacock.html#ixzz2bIFwbK4o>
- Peale, Charles Willson, Lillian B. Miller, Sidney Hart et Toby A. Appel. (1983). *The Selected Papers of Charles Willson Peale and his Family. Artist in Revolutionary America, 1735-1791*. T. 1, 8 t. New Haven, CT: Published for the National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, by Yale University Press.
- Pearce, Susan M. (dir.) (1990). *Objects of Knowledge* (vol. 1). Atlantic Highlands, NJ: Athlone Press.
- (dir.) (1992). *Museums and Europe 1992* (vol. 2). Atlantic Highlands, NJ: Athlone Press.
- (dir.) (1992). *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*. Leicester: Leicester University Press.
- (dir.) (1994). *Museums and the Appropriation of Culture* (vol. 4). Atlantic Highlands, NJ: Athlone Press.
- Pekarik, Andrew J. et Barbara Mogel. (2010). Ideas, Objects, or People? A Smithsonian Exhibition Team Views Visitors Anew. *Curator: The Museum Journal*, 53 (4), 465-482. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/j.2151-6952.2010.00047.x>
- Pelletier, Gérard. (1971). *Museums and the National Heritage: A Cultural Policy: Notes for an Address*. Ottawa: Dept. of the Secretary of State.
- (1972). *Democratisation and Decentralisation: A New Policy for Museums: Notes for an Address*. Ottawa: Dept. of the Secretary of State.
- Pérez Gómez, Alberto. (2006). « The Space of Architecture: Meaning as Presence and Representation ». Dans *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*, Steven Holl (dir.). San Francisco: William Stout Publishers.

- Pérez Gómez, Alberto et Louise Pelletier. (1997). *Architectural Representation and the Perspective Hinge*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Perkins, David N. (1986). *Knowledge as Design*. Hillsdale, NJ: L. Erlbaum Associates.
- Perkins, J. (2001) « A New Way of Making Cultural Information Resources Visible on the Web: Museums and the Open Archive Initiative ». Dans D. Bearman et J. Trant (dir.), *Museums and the Web 2001*. Actes du colloque organisé par Archives and Museum Informatics, le 14 à 17 mars, 2001 à Seattle (p. 87-92). Pittsburgh, PA: Archives and Museum Informatics.
- Pfeiffer, Silvia, Conrad Parker et André Pang. (2005, octobre). The Continuous Media Web: A Distributed Multimedia Information Retrieval Architecture Extending the World Wide Web. *Multimedia Systems*, 10 (6), 544-558. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1007/s00530-005-0181-8>
- Philadelphia Museum of Art. (2016). *Our Story: The Early Decades: 1877-1900*. [site Web]. Récupéré le 21 septembre, 2016 de <http://www.philamuseum.org/information/45-224-20.html>
- Phillips, Ruth. (2014) *Museum Pieces: Toward the Indigenization of Canadian Museums*. Montréal: McGill-Queen's University Press.
- Phillips, Will. (1993). Institution-Wide Change in Museums. *The Journal of Museum Education*, 18 (3), 18-21. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/40478964>
- Physick, John Frederick. (1982). *The Victoria and Albert Museum, the History of its Building*. Oxford: Phaidon.
- Pierson, George Wilson, Alexis de Tocqueville et Gustave de Beaumont. (1938). *Tocqueville and Beaumont in America*. New York: Oxford University Press.
- Piles, Roger de. (1677). *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*. Paris : Chez Nicolas Langlois.
- (1708). *Cours de Peinture par principes avec un balance de peintres*. Paris : Jacques Estienne.
- Podro, Michael. (1982). *The Critical Historians of Art*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Pointon, Marcia R. (dir.) (1994). *Art Apart: Art Institutions and Ideology Across England and North America*. New York: Manchester University Press.

- (1994). *The Foundation of the National Gallery: Intention and Subversion*. [Notes de présentation]. Service culturel, le Louvre. [non-publié].
- Pollock, Thomas Clark. (1933). *The Philadelphia Theatre in the Eighteenth Century, Together with the Day Book of the Same Period*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Pomian, Krzysztof. (1987). *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*. Paris : Gallimard.
- (1996). « Histoire culturelle, histoire des sémiophores ». Dans *Pour une histoire culturelle*, J.-P. Rioux et J.-F. Sirinelli (dirs.), (p. 73-100). Paris : Seuil.
- (2001). Collection : Une typologie historique. *Romantisme*, 31 (112), 9-22.
- Pomian, Krzysztof, Jean Céard, Edina Bozóky, Dominique Moncond'huy, Myriam Marrache-Gouraud et Pierre Martin. (2013). *La licorne et le bézoard une histoire des cabinets de curiosités : [Catalogue d'exposition, Musée Sainte-Croix, Poitiers ; Espace Mendès-France, 18 octobre 2013-16 mars 2014]*. Montreuil: Gourcuff Gradenigo.
- Porter, John R. (1978). *The Works of Joseph Legaré, 1795-1855: Catalogue raisonné*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- (1981). *Un peintre et collectionneur québécois engagé dans son milieu Joseph Legaré (1795-1855)*. (Thèse du doctorat). Université de Montréal, Montréal.
- Postman, N. (1989). « Un élargissement de la notion de musée ». Dans *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, André Desvallées (dir.), T. 2. Mâcon : Éditions W Muséologie nouvelle et expérimentation sociale.
- Pouliot, Léon. (1940). *Étude sur les Relations des jésuites de la Nouvelle-France (1632-1672)*. Montréal : Desclée, de Brouwer & cie.
- Poulot, Dominique. (1981). « L'avenir du passé » Les musées en mouvement. *Le Débat*, 5 (12), 105-115. Récupéré de <http://www.cairn.info/revue-le-debat-1981-5-page-105.htm>
- (1985). L'invention de la bonne volonté culturelle: l'image du musée au XIX^e siècle. *Le Mouvement social*, (131), 35-64.
- (1985). Naissance du monument historique. *Revue d'histoire moderne et contemporaine (1954-)*, 32 (3), 418-450.

- (1988). The Birth of Heritage: 'le moment Guizot'. *The Oxford Art Journal*, 40-56.
- (1988). Le musée entre l'histoire et ses légendes. *Le Débat*, (2), 69.
- (1990). L'Académie saisie par la modernité? Sur l'espace public de la peinture en France au XVIII^e siècle. *Revue d'histoire moderne et contemporaine (1954-)*, 37 (1), 108-127.
- (1991). *De l'héritage monumental à l'entreprise de patrimoine pour une histoire de la transmission culturelle en France : XVIII^e-XX^e*. Badia Fiesolana : Italie European University Institute.
- (1992). Le patrimoine universel: un modèle culturel français. *Revue d'histoire moderne et contemporaine (1954-)*, 39 (1), 29-55.
- (1992). *Le public, l'État et l'artiste essai sur la politique du musée en France des Lumières à la Révolution*. Badia Fiesolana : Italie European University Institute.
- (1993). Le sens du patrimoine: hier et aujourd'hui (Note Critique). *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 48 (6), 1601-1613.
- (1993, nov-déc). Le XIX^e siècle ou le triomphe du musée (Revue). *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 48 (6, Mondes de l'art), 1648-1657.
- (1996, mar-avril). Beyond the Glass Case. The Past, the Heritage and the Public in Britain (Revue). *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51 (2), 378-380.
- (1996). *Surveiller et s'instruire la Révolution française et l'intelligence de l'héritage historique*. Oxford: Oxford Voltaire Foundation.
- (1997). *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*. Paris : Gallimard.
- (1997). Une nouvelle histoire de la culture matérielle? *Revue d'histoire moderne et contemporaine (1954-)*, 44 (2), 344-357.
- (2000). *Les Lumières*. Paris : Presses universitaires de France.
- (2001). *Patrimoine et musées : l'institution de la culture*. Paris : Paris : Hachette.
- (2005). *Musée et muséologie*. Paris : Éditions La Découverte.

- . (2005). *Une histoire des musées de France, XVIII^e-XX^e siècle*. Paris : La Découverte.
- . (2006). *Une histoire du patrimoine en occident, XVIII^e-XXI^e siècle : du monument aux valeurs* (1re éd.). Paris : Paris : Presses universitaires de France.
- . (2007). Comentário III. Quelques remarques sur la tradition et la rupture des entreprises savantes: antiquaires et historiens dans la France éclairée XVIII^e-XIX^e siècles. *Anais do Museu Paulista*, 15 (2, julio-diciembre), 45-59.
- . (2007). Figures d'un patrimoine collectif : Les corps des aïeux pendant la Révolution. *Hypothèses*, (1-10), 403-411. Récupéré de <http://www.cairn.info/revue-hypotheses-2007-1-page-403.htm>
- . (2007). Le musée d'histoire en France entre traditions nationales et soucis identitaires. *Anais do Museu Paulista*, 15 (002), 293.
- . (2007). « Une collection de morts historiques ». Dans *Objets et mémoire*, Octave Debary et Laurier Turgeon (dirs.), (p. 153-183). Québec : Presses de l'Université Laval.
- . (2013). Another History of Museums: From the Discourse to the Museum-Piece. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 21 (1), 27-47.
- Poulot, Dominique, Laurier Turgeon et Maria Mateoniu. (2009). Le patrimoine immatériel en France entre renouveau muséographique et « territoire de projet ». *Ethnologies*, 31 (1), 165-200.
- Povarov, G.N. . (2001). « Semen Nikolayevich Korsakov - Machines for the Comparison of Philosophical Ideas ». Dans *Computing in Russia: The History of Computer Devices and Information Technology Revealed*, Georg Trogemann, Alexander Y. Nitussov et Wolfgang Ernst (dirs.). Braunschweig : Verlag.
- Powell, Kenneth. (1991). New Museology. *Architectural Design*, 61 (11/12), 6-7.
- Powell, Thomas. (1661). *Humane Industry: Or, A History of Most Manual Arts*. London: Printed for Henry Herringman, and are to be sold at his shop, at the Blew-Anchor, in the Lower walk of the New-Exchange.
- Powlett, Edmund. (1761). *The General Contents of the British Museum: With Remarks. Serving as a Directory in Viewing that Noble Cabinet*. London: R. & J. Dodsley.

- Preziosi, Donald. (1995, mars). Museology and Museography. *The Art Bulletin*, 77, p. 13-15.
- Proctor, Nancy. (2010). Digital: Museum as Platform, Curator as Champion, in the Age of Social Media. *Curator: The Museum Journal*, 53 (1), 35-43. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/j.2151-6952.2009.00006.x>
- . (2011). The Google Art Project: A New Generation of Museums on the Web? *Curator: The Museum Journal*, 54 (2), 215-221. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/j.2151-6952.2011.00083.x>
- . (2011). Introduction: The Future of the Past in Three Dimensions. *Curator: The Museum Journal*, 54 (1), 35-36. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/j.2151-6952.2010.00063.x>
- . (2013). Crowdsourcing—An Introduction: From Public Goods to Public Good. *Curator: The Museum Journal*, 56 (1), 105-106. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/cura.12010>
- Proctor, Nancy et Titus Bicknell. (2012). Apple After Steve Jobs, Re: Museums. *Curator: The Museum Journal*, 55 (4), 479-485. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/j.2151-6952.2012.00170.x>
- Promey, Sally M. et Miriam Stewart. (1997). Digital Art History: A New Field for Collaboration. *American Art*, 11 (2), 36-41. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/3109247>
- Pulteney, Richard. (1781). *A General View of the Writings of Linnaeus*. London: Printed for T. Payne. Récupéré de <http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/3864534.html>
- Purday, J. (2010). Intellectual Property Issues and Europeana, Europe's Digital Library, Museum and Archive. *Legal Information Management*, 10 (3), 174-180. Récupéré de <http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=7891425&fileId=S1472669610000678>
- Puustinen, Minna et Jean-François Rouet. (2009). Learning with New Technologies: Help Seeking and Information Searching Revisited. *Computers & Education*, 53 (4), 1014-1019. Récupéré de <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0360131508001048>
- Quatremère de Quincy, Antoine. (1815). *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*. Paris.

- Quiccheberg, Samuel. (2013). *The First Treatise on Museums: Samuel Quiccheberg's Inscriptiones, 1565*. Trad. du latin par Mark A. Meadow et Bruce Robertson. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Qinglin, Shen. (1994) « Cultural Relic and Material ». Dans Martin R. Schärer (dir.), *International Council for Museology Symposium: Object – Document ?* Actes du colloque organisé par International Council of Museums, le 11 à 20 septembre, 1994 à Pékin (p. 88-191). Paris : International Council of Museums.
- Radin, Paul. (1927). *Primitive Man as Philosopher*. New York: D. Appleton and Co.
- Rae, W. Fraser. (1874). *Wilkes, Sheridan, Fox; the Opposition Under George the Third*. London: W. Isbister.
- Raippalinna, Päivi-Marjut (1994) « Analysing Summary: Roles and Functions of the Objects ». Dans Martin R. Schärer (dir.), *International Council for Museology Symposium: Object - Document ?* Actes du colloque organisé par International Council of Museums, le 11 à 20 septembre, 1994 à Pékin (p. 73-77). Paris : International Council of Museums.
- (1994) « A Work of Art in an Art Museum - an Object or a Document? ». Dans Martin R. Schärer (dir.), *International Council for Museology Symposium: Object - Document ?* Actes du colloque organisé par International Council of Museums, le 11 à 20 septembre, 1994 à Pékin (p. 155-160). Paris : International Council of Museums.
- Raizen, Senta A. (1997). Making Way for Technology Education. *Journal of Science Education and Technology*, 6 (1), 59-70. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/40186413>
- Ranganathan, S. R. (1963). *Documentation and its Facets; Being a Symposium of Seventy Papers by Thirty-Two Authors*. New York: Asia Pub. House.
- Rao, K. Nageswara et K. H. Babu. (2001). Role of Librarian in Internet and World Wide Web environment. *Informing Science*, 4 (1), 25-34.
- Rasse, Paul. (1999). *Les musées à la lumière de l'espace public histoire, évolution, enjeux*. Montréal : L'Harmattan.
- Ratner, Sidney. (1942). *American Taxation, Its History as a Social Force in Democracy*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.

- Rauber, Andreas et Andreas Aschenbrenner. (2001). Part of Our Culture is Born Digital-On Efforts to Preserve it for Future Generations. *TRANS-On-line Journal for Cultural Studies*, 10.
- Ravier, André. (1974). *Ignace de Loyola fonde la Compagnie de Jésus*. Paris : Desclée, De Brouwer.
- Rawlyk, George. (1995). Religion in Canada: A Historical Overview. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 538, 131-142. Récupéré de <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/1048331>
- Ray, Joyce. (2009, décembre). Sharks, Digital Curation, and the Education of Information Professionals. *Museum Management and Curatorship*, 24 (4), 357-368. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1080/09647770903314720>
- Rayward, W. Boyd. (1973). *Paul Otlet, Internationalist and Bibliographer*. (Thèse du doctorat). University of Chicago, Chicago.
- . (1975). *The Universe of Information: The Work of Paul Otlet for Documentation and International Organisation*. Moscow: International Federation for Documentation (FID) by All-Union Institute for Scientific and Technical Information (VINITI).
- . (1998). « Electronic Information and the Functional Integration of Libraries, Museums and Archives ». Dans *History and Electronic Artefacts*, E. Higgs (dir.), (p. 207-224). Oxford: Oxford University Press. Récupéré de <http://people.lis.illinois.edu/~wrayward/museumslibs.html>
- . (2004). *Pioneers in Library and Information Science*. Champaign, IL: University of Illinois, Graduate School of Library and Information Science.
- Rayward, Boyd (dir.) (2006). *Paul Otlet, Documentation and Classification. MEET Proceedings of the American Society for Information Science and Technology*. Actes du colloque, 3 à 8 novembre 2006, Austin, TX. Medford, NJ: American Society for Information Science and Technology.
- Rayward, W. Boyd, Henri La Fontaine et Paul Otlet. (2010). *Mundaneum: Archives of Knowledge*. Urbana-Champaign, IL: Graduate School of Library and Information Science, University of Illinois at Urbana-Champaign. Récupéré de <https://www.ideals.illinois.edu/handle/2142/15431>
- Raza, Ahmad, A. Rashid Kausar et David Paul. (2007). The Social Democratization of Knowledge: Some Critical Reflections on e-Learning. *Multicultural Education & Technology Journal*, 1 (1), 64-74.

- Reed, P.A. et J. Sledge. (1988). Thinking About Museum Information. *Library Trends*, 37, 220- 231.
- Reibel, Daniel B. (1997). *Registration Methods for the Small Museum*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.
- Reimann, Irving G. (1956). Comments on Some Problems of Museum Training Courses in University Museums. *Midwest Museums Quarterly*, 16 (3), 25-29.
- Reimer, Samuel H. (1995, décembre). A Look at Cultural Effects on Religiosity: A Comparison Between the United States and Canada. [Article]. *Journal for the Scientific Study of Religion*, 34 (4), 445. Récupéré de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=pbh&AN=9601246280&lang=fr&site=ehost-live>
- Reiss, Dominic, Tim Evans et Joshua Price. (2013). *Complex Processes and 3D Printing*. (Rapport du projet). Imperial College of London, London. <https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/pfigshare-u-files/1084725/Report.pdf>
- Réseau canadien d'information sur le patrimoine. (2011). *Sondage sur la préservation numérique : résultats préliminaires de 2011*. Ontario : Gouvernement de Canada. Récupéré de <http://canada.pch.gc.ca/fra/1443452309968>
- (2016). *Historique du Réseau canadien d'information sur le patrimoine*. [site Web]. Récupéré le 14 décembre, 2016 de <http://canada.pch.gc.ca/fra/1455202182046>
- Ribeiro, Fernanda. (1982). *Museology Bibliography*. Williamstown, MA : Williamstown Regional Art Conservation Laboratory.
- (2007). An Integrated Perspective for Professional Education in Libraries, Archives and Museums : A New Paradigm, a New Training Model. *Journal of Education for Library and Information Science*, 48 (2), 116-124. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/40323813>
- Richard, Paul. (2006, 15 octobre). His Master's Voice. [compte-rendu de *David Finley: Quiet Force for the Arts*]. *The Washington Post*. Récupéré de <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/10/12/AR2006101201880.html>
- Richardson, E. P. (1969). Allen Smith, Collector and Benefactor. *American Art Journal*, 1 (2), 5-19. Récupéré de <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/1593872>

- Richardson Sr., Jonathan et Jonathan Richardson Jr. (1722). *An Account of Some of the Statues Bas-Reliefs, Drawings and Pictures in Italy, &c. with Remarks. By Mr. Richardson, Sen. and Jun.* London: Printed for J. Knapton. Récupéré de <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t9475xk8g;view=1up;seq=7>
- (1754). *An Account of the Statues Bas-Reliefs, Drawings and Pictures in Italy, France, &c. with Remarks. By Mr. Richardson, Sen. and Jun.* London; J. Whiston and B. White, at Boyle's Head, and L. Davis, at Lord Bacon's Head, both in Fleet-Street: Printed for D. Browne, without Temple-Bar. Récupéré de <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t4xh4f95s;view=1up;seq=5>
- Richardson, Lorna. (2013). A Digital Public Archaeology? *PIA: Papers from the Institute of Archaeology*, 23 (1).
- Richter, G. M. (1941). The New National Gallery in Washington. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 78 (459), 174-183. Récupéré de <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/868091>
- Rieusset-Lemarié, Isabelle. (1999). De l'utopie du « musée cybernétique » à l'architecture des parcours dans les musées. *Publics et Musées*, 16 (1), 103-128.
- Rifkin, Jeremy. (2000). *The Age of Access: The New Culture of Hypercapitalism, Where all of Life is a Paid-For Experience.* New York: J.P. Tarcher/Putnam.
- Riggsbee, Maxwell. (2014). *Big Data Now and Then: Introducing Velocity to Volume and Variety.* [Billet de blogue]. Récupéré de <http://blogs.cisco.com/datacenter/big-data-now-and-then-introducing-velocity-to-volume-and-variety>
- Rinehart, Richard. (2003). MOAC - A Report on Integrating Museum and Archive Access in the Online Archive of California. *D-Lib Magazine : The Magazine of Digital Library Research*, 9 (1). Récupéré de <http://www.dlib.org/dlib/january03/rinehart/01rinehart.html>
- Ritchhart, Ron. (2007, été). Cultivating a Culture of Thinking in Museums. *Journal of Museum Education*, 32 (2), 137-153.
- Rivière, Georges-Henri. (1989). *La Muséologie selon Georges Henri Rivière.* Paris : Éditions Dunod .
- Robertson, Ross M. et Gary M. Walton. (1979). *History of the American Economy.* New York: Harcourt Brace Jovanovich.

- Rolland, Anne-Solène et Hanna Murauskaya. (2008). *De nouveaux modèles de musées? : formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe, XIX^e-XXI^e siècles*. Paris : Éditions L'Harmattan.
- (2008). *Les musées de la nation : créations, transpositions, renouvelaux : Europe, XIX^e-XXI^e siècles*. Paris : Éditions L'Harmattan.
- Ronchi, Alfredo M. (2009). « Experiencing Cultural Content ». Dans *eCulture*, Alfredo M. Ronchi (dir.) en ligne, (p. 325-357). Berlin : Springer Berlin Heidelberg. Récupéré de http://dx.doi.org/10.1007/978-3-540-75276-9_32
- (2009). « Prioritisation in Digitalisation ». Dans *eCulture*, Alfredo M. Ronchi (dir.) en ligne, (p. 249-250). Berlin : Springer Récupéré de http://dx.doi.org/10.1007/978-3-540-75276-9_23
- Rose, Carolyn L., Stephen L. Williams et Catharine A. Hawks. (2006). *Museum Studies: Perspectives and Innovations*. Washington, D.C.: Society for the Preservation of Natural History Collections.
- Rosen, Rebecca. (2011, 5 octobre). The Man Who Pushed Art Museums to Embrace Computers : The story of the early efforts to use an IBM 360 to catalog the holdings of a handful of art museums. *The Atlantic*. Récupéré de <http://www.theatlantic.com/technology/archive/2011/10/the-man-who-pushed-art-museums-to-embrace-computers/246226/>
- Rosenbaum, Steven. (2012, 11 juillet). Using the Power of Curation to Bolster Your Brand. *Fast Company*. [Document publié en ligne]. Récupéré de <http://www.fastcompany.com/1842586/using-power-curation-bolster-your-brand>
- Rosenberg, Meisha et Judy M. Vance. (2013) « Virtual Hand Representations to Support Natural Interaction in Immersive Environments ». *ASME 2013 International Design Engineering Technical Conferences and Computers and Information in Engineering Conference*. Actes du colloque organisé par American Society of Mechanical Engineers, le 4 à 7 August, 2013 à Portland, OR (p. V02BT02A028-V002BT002A028). s.i. : American Society of Mechanical Engineers.
- Rosenberger, Homer T. (1969). Harriet Lane Johnston and the Formation of a National Gallery of Art. *Records of the Columbia Historical Society, Washington, D.C.*, 69/70, 399-442. Récupéré de <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/2048/stable/40067721>
- Rosenzweig, Roy. (2007). Collaboration and the Cyberinfrastructure: Academic Collaboration with Museums and Libraries in the Digital Era. *First Monday*, 12 (7).

Récupéré de <http://firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/rt/printerFriendly/1926/1808>

Ross, Max. (2004). Interpreting the New Museology. *Museum and Society*, 2 (2), 84-103.

Roszak, Theodore. (1986). *The Cult of Information: The Folklore of Computers and the True Art of Thinking* (1st). New York: Pantheon.

----- (1994). *The Cult of Information: A Neo-Luddite Treatise on High Tech, Artificial Intelligence, and the True Art of Thinking* (2nd). Berkeley, CA: University of California Press. Récupéré de <http://www.loc.gov/catdir/bios/ucal051/93037189.html>

The Royal Society. (2016). *History*. [site Web]. Récupéré le 14 décembre, 2016 de <https://royalsociety.org/about-us/history/>

Rounds, Jay. (2001, avril). Is There a Core Literature in Museology? *Curator*, 44 (2), 194-206.

Rowe, Jeremy, Anshuman Razdan et John Femiani. (2004). Applying 3-Dimensional Modeling Tools to Analysis of Handwritten Manuscripts. *RLG DigiNews*, 8 (4).

Rumohr, Carl Friedrich von. (1827). *Italienische Forschungen*. Berlin : Nicolai.

Ruschenberger, W. S. W. (1871). « The Claims of the Academy of Natural Sciences to Public Favor ». Academy of Natural Sciences of Philadelphia, Philadelphia.

Rush, C. et R. Chenhall. (1979). « Computer and Registration: Principles of Information Management ». Dans *Museum Registration Methods*, D. Dudley et I. Wilkenson (dirs.), (p. 319-339). Washington, D.C.: American Association of Museums.

Russo, Angelina et Darren Peacock. (2009) « Great Expectations: Sustaining Participation in Social Media Spaces ». *Museums and the Web 2009*. Actes du colloque organisé par Archives & Museum Informatics, le 14 à 18 avril, 2009 à Indianapolis (p. 23-36). Pittsburgh, PA: Archives & Museum Informatics.

Rydell, Robert W. (1984). *All the World's a Fair: Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916*. Chicago: University of Chicago Press.

Sablatnig, Robert, Paul Kammerer et Ernestine Zolda. (1998) « Hierarchical Classification of Paintings Using Face-and Brush Stroke Models ». *Fourteenth International Conference on Pattern Recognition, 1998*. Actes du colloque

- organisé par Institute of Electrical and Electronics Engineers, le 14 à 20 August, 1998 à Brisbane (p. 172-174). Piscataway, NJ: Institute of Electrical and Electronics Engineers.
- Sampson, Ezra, John B. Longgley, John B. Longgley et Horton J. Howard. (1832). *The Youth's Companion, or, An Historical Dictionary: Consisting of Articles Selected Chiefly from Natural and Civil History, Geography, Astronomy, Zoology, Botany and Mineralogy. Arranged in Alphabetical Order*. St. Clairsville: Printed for the compiler, by Horton J. Howard.
- Sander, Margaretta B et John Perkins. (1999). *A Model for Museum Information Management CIMI Consortium Integrated Information Management Working Group* (Vol. 28). s.l. : CIMI Consortium Integrated Information Management.
- Santone, Jessica. (2008). Marina Abramovic's Seven Easy Pieces: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History. *Leonardo*, 41 (2), 147-152.
- Sarasan, Lenore et A. Michael Neuner. (1983). *Museum Collections and Computers: Report of an ASC Survey*. Lawrence, KS : Association of Systematics Collections.
- Sarraf, Suzanne. (1999). A Survey of Museums on the Web: Who Uses Museum Websites? *Curator: The Museum Journal*, 42 (3), 231-243. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/j.2151-6952.1999.tb01143.x>
- Sartre, Jean-Paul. (1956). *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*. New York: Philosophical Library.
- (1966). *L'être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard.
- Sastre, Leticia M Frutos. (2010). Encouraging Collections Mobility. A Way Forward for Museums in Europe. *RdM. Revista de Museología: Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*, (49), 104.
- Saumarez Smith, Charles. (2009). *The National Gallery: A Short History*. London: Frances Lincoln Ltd. Publishers.
- Saunier, Philippe (2008, 18 janvier). Malaise dans les musées. *La Vie des idées*. Récupéré de <http://www.laviedesidees.fr/Malaise-dans-les-musees.html>
- Sayre, Scott et Kris Wetterlund. (2008). The Social Life of Technology for Museum Visitors. *Visual Arts Research*, 34 (2(67)), 85-94. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/20715478>

- Schapiro, Meyer. (1994). *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*. New York: George Braziller.
- Schärer, Martin R. (dir.) (1994). *Object – Document ? International Council for Museology Symposium*. Actes du colloque, 11 à 20 septembre 1994, Pékin. ICOFOM Study Series 23, Paris : International Council of Museums.
- , (1999). La relation homme-objet exposée : théorie et pratique d'une expérience muséologique. *Publics et Musées*, 31-43. Récupéré de http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus_1164-5385_1999_num_15_1_1132
- Schatz, Bruce R. (1997). Information Retrieval in Digital Libraries: Bringing Search to the Net. *Science*, 275 (5298), 327-334. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/2890992>
- Scheiner, Tereza Cristina. (1994) « Analytic Summary: Object and Document (as Categories of Study Within Museology) ». Dans Martin R. Schärer (dir.), *International Council for Museology Symposium: Object – Document ?* Actes du colloque organisé par International Council of Museums, le 11 à 20 septembre, 1994 à Pékin (p. 79-82). Paris : International Council of Museums.
- , (1994) « Object-Document. Object-Argument. Object-Instrument ». Dans Martin R. Schärer (dir.), *International Council for Museology Symposium: Object – Document ?* Actes du colloque organisé par International Council of Museums, le 11 à 20 septembre, 1994 à Pékin (p. 39-46). Paris : International Council of Museums.
- Schiele, Bernard et Emlyn H. Koster. (1998). *La révolution de la muséologie des sciences vers les musées du XXI^e siècle?* Sainte-Foy, QC : Presses universitaires de Lyon, Éditions MultiMondes.
- Schlatter, N. Elizabeth. (2010). A New Spin-Are DJs, Rappers and Bloggers 'Curators'. *Museum*, (jan-fév), 49-55. Récupéré de <http://www.aam-us.org/pubs/mn/newspin.cfm>
- Schnapper, Antoine. (1995) « Tourisme et bien public : À propos des catalogues de musées à la fin du XVIII^e siècle ». Dans Édouard Pommier (dir.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*. Actes du colloque organisé par Le service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre, le 3 à 5 juin, 1995 à Paris (p. 615-629). Paris : Le service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre.

- Schoener, A. (1969). « The Electronic Museum and Information Distribution ». Dans *Computers and Their Potential Application in Museums*, (p. 359-366). New York: Arno Press.
- Schofield, Robert E. (1989). The Science Education of an Enlightened Entrepreneur: Charles Willson Peale and His Philadelphia Museum, 1784-1827. *American Studies*, 21-40.
- Schuldt, Robin Fogg, Marcia M. Anderson et Margaret Dong. (1988). *Museum Studies International*, 1988. Washington, D.C.: International Council of Museums, Committee for the Training of Personnel.
- Schwartz, John Pedro. (2010). "To Help the Nation Save its Soul": Museum Purposes in James's "The Princess Casamassima". *Victorian Literature and Culture*, 38 (1), 239-254. Récupéré de <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/25733466>
- Schwarzer, Marjorie. (2001). Art and Gadgetry: The Future of the Museum Visit. *Museum and Society*, (July/August), 36-41.
- (2013). *Riches, Rivals & Radicals: 100 Years of Museums in America*. Washington, D.C.: American Alliance of Museums.
- Schweibenz, Werner. (1998) « The "Virtual Museum": New Perspectives For Museums to Present Objects and Information Using the Internet as a Knowledge Base and Communication System ». Dans Harald H. Zimmermann et Volker Schramm (dir.), *Knowledge Management und Kommunikationssysteme, Workflow Management, Multimedia, Knowledge Transfer. 6 Internationalen Symposiums für Informationswissenschaft (ISI 1998)*. Actes du colloque organisé par UVK Verlagsgesellschaft mbH, le 3 à 7 novembre, 1998 à Prague (p. 185-200). Konstanz : UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Scott, Katie. (2006). *Reproduction and Reputation : "François Boucher" and the Formation of Artistic Identities*. Los Angeles, CA: Getty.
- Scott, Katie, and Caroline Arscott. (2000). *Manifestations of Venus : Art and Sexuality*. New York, NY: Manchester University Press ; Distributed exclusively in the USA by Palgrave.
- Scott, William Berryman. (1927). Development of American Palaeontology. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 66, 409-429.
- Sedita, Silvia Rita. (2012). Leveraging the Intangible Cultural Heritage: Novelty and Innovation Through Exaptation. *CCS City, Culture and Society*.

- Seguier, William. (1842). *A Catalogue of the Pictures in the National Gallery. 1838*. London: W. Nicol.
- Sellers, Charles Coleman. (1969). *Charles Willson Peale*. New York: Scribner.
- (1980). *Mr. Peale's Museum: Charles Willson Peale and the First Popular Museum of Natural Science and Art*. New York: Norton.
- Semonin, Paul. (2000). *American Monster: How the Nation's First Prehistoric Creature Became a Symbol of National Identity*. New York: NYU Press.
- Shah, Anita B. (1994) « Object in Space and Time ». Dans Martin R. Schärer (dir.), *International Council for Museology Symposium: Object – Document ? Actes du colloque organisé par International Council of Museums, le 11 à 20 septembre, 1994 à Pékin (p. 161-165)*. Paris : International Council of Museums.
- Sherman, Daniel J. (1990, septembre). The Museum Time Machine: The New Museology. *Art History*, 13, 409-414.
- (1994). *Museum Culture : Histories, Discourses, Spectacles*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (2003). « Quatremère/Benjamin/Marx: Art Museums, Aura, and Commodity Fetishism ». Dans *Museum Culture : Histories, Discourses, Spectacles*, Daniel J Sherman et Irit Rogoff (dirs.). London: Routledge. Récupéré de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=96338>
- Sherman, Daniel J et Irit Rogoff (dirs.). (1994). *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Sherry, S. (2007). Democracy and the Death of Knowledge. *University of Cincinnati Law Review*, 75, 1053.
- Shubert, Steven Blake. (1996). *Subject Access to Museum Objects: Applying the Principles of the Subject Approach to Information from Library and Information Science to the Documentation of Humanities Museum Collections*. (Thèse de doctorat). University of Toronto, Toronto. <http://search.proquest.com/docview/304319347?accountid=14719>
- Siemens, George. (2008). Learning and Knowing in Networks: Changing Roles for Educators and Designers. *ITFORUM for Discussion*. Récupéré de http://www.digitalstudies.org/ojs/index.php/digital_studies/article/viewArticle/185/251

- Silverman, Kenneth. (1976). *A Cultural History of the American Revolution : Painting, Music, Literature, and the Theatre in the Colonies and the United States from the Treaty of Paris to the Inauguration of George Washington, 1763-1789*. New York: T.Y. Crowell.
- Simard, Cyril (dir.) (1992). *Patrimoine muséologique du Québec. Repères chronologiques*. Québec : Commission des biens culturels du Québec.
- Simon, Nina. (2009). *Museums Photo Policies Should be as Open as Possible. Museum 2.0*. [site Web]. Récupéré le 12 décembre, 2012 de <http://museumtwo.blogspot.com/2009/08/museum-photo-policies-should-be-as-open.html>
- Sirois-Rouleau, Dominique. (2012). Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains. *Revue d'art canadienne/ Canadian Art Review*, 36 (2), 82-84.
- Sir Peter Lely's Collection. (1943). *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 83 (485), 185-191. Récupéré de <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/868782>
- Siskin, Clifford et William Warner. (2010). This is Enlightenment. Récupéré de <http://www.dawsonera.com/depp/reader/protected/external/AbstractView/S9780226761466>
- Sledge, Jane et Betsy Comstock. (1986). « The Canadian Heritage Information Network ». Dans *Museum Documentation Systems: Developments and Applications*, Richard B. Light, D. Andrew Roberts et Jennifer D. Stewart (dirs.), (p. 7-16). London: Butterworths.
- Sloane, Hans. (1725). *A Voyage to the Islands Madera, Barbados, Nieves, S. Christophers and Jamaica with the Natural History of the last of those islands*. T. 2. London: s.l. Récupéré de <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN369854683>
- Smeets, Rieks. (2004). Language as a Vehicle of the Intangible Cultural Heritage. *Museum International*, 56 (1-2), 156-165.
- Smith, Koven J. (2012). *The Kinetic Museum*. [Vidéo Webdiffusée]. Récupéré de <http://vimeo.com/47589803>
- Smith, Pamela H. (2004). *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*. Chicago : University of Chicago Press.
- Smith, Pamela H. et Paula Findlen. (2002). *Merchants & Marvels: Commerce, Science and Art in Early Modern Europe*. New York : Routledge.

- Smith, Robert C. (1954). A Portuguese Naturalist in Philadelphia, 1799. *Pennsylvania Magazine of History and Biography*, (January), 71-106.
- Smith, Walter. (1872). *Art Education, Scholastic and Industrial*. Boston: James R. Osgood and Company, (later Ticknor & Fields, and Fields, Osgood, & Co.).
- Smithson, James. (1826). « Last Will and Testament, October 23, 1826 ». Fonds d'archives James Smithson Papers. Smithsonian Institution Smithsonian Institution Archives, London.
- Smithsonian Institution. (1917). *The Columbian Institute for the Promotion of Arts and Sciences; a Washington Society of 1816-1838, Which Established a Museum and Botanic Garden Under Government Patronage*. Rédigé par [Rathbun, Richard] Washington, D.C.: Government Printing Office.
- Snow, C. P. (1960). *The Two Cultures and the Scientific Revolution: The Rede Lecture 1959*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Snow, C. P. (1969). *The Two Cultures: and a Second Look*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sofka, Vinos. (dir.) (1986). *Museology and Identity International Council for Museology Symposium*. Actes du colloque, octobre 1986, Buenos Aires. Stockholm : ICOM International Committee for Museology.
- (dir.) (1987). *Museology and Museums. International Committee for Museology*. Actes du colloque, septembre 1987, Helsinki. Paris : International Council of Museums. Récupéré de [http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofofom/pdf/ISS%2012%20\(1987\).rar](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofofom/pdf/ISS%2012%20(1987).rar)
- (1992). Museums, Museology and the Changing World. *Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg*, 22, 191-197.
- Sola, Tomislav. (1987). Opinion: The Concept and Nature of Museology. *Museum (Paris, France)*, 39 (1), 45-49.
- (1992, decembre). The Future of Museums and the Role of Museology. *International Journal of Museum Management and Curatorship*, 11, 393-400.
- (1992). « Museum Professionals: The Endangered Species ». Dans *Museum 2000: Politics, people, professionals, and profit*, P. Boylan (dir.). New York: Routledge & Museums Association.

- (1992). « What is Museology? ». Dans *Papers on Museology I*, (p. 108). Umeå : Acta Universitatis Umensis.
- (2001). Bridges : A Museum for a Globalizing World. *Museum International*, 53, No.1 (No. 209).
- (2010). « Making the Total Museum Possible ». Dans *Museums in a Digital Age*, Ross Parry (dir.), (p. 421-426). New York: Routledge.
- Sola, Tomislav, Hilka Vallisaari et Anne Pekkanen. (1997). *Essays on Museums and Their Theory : Towards the Cybernetic Museum*. Helsinki : Suomen museoliitto.
- Solander, Daniell. (1766). *Fossilia hantoniensia collecta et in Musæo britannico deposita*. Londini : n.i.
- Soren, Barbara J. et Nathalie Lemelin. (2004). "Cyberpals!/Les Cybercopains!": A Look at Online Museum Visitor Experiences. *Curator: The Museum Journal*, 47 (1), 55-83. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/j.2151-6952.2004.tb00366.x>
- Sorenson, Lee (dir.). (2016). *Dictionary of Art Historians*. [site Web]. Récupéré le 14 décembre, 2016 de <https://dictionaryofarthistorians.org>
- Souben, Véronique et Elitza Dulguerova. (2010). Exposer le temps. *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* / *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, (15), 119-141.
- Spiess, Philip D. (1996, nov./déc.). Museum Studies: Are They Doing Their Job? *Museum News*, 75 (6), p. 32-40.
- Spurgeon, Greg. (1986). *Collections Database Entry Manual* (rev. éd.). [Document non publié]. Ottawa: National Gallery of Canada.
- (1994). Managing Change: From Failure to Success at the National Gallery of Canada. *Museum International*, 46 (1), 12-19.
- Stafford, Barbara Maria. (1993). *Body Criticism Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Cambridge, MA: MIT Press.
- (2007). *Echo Objects: The Cognitive Work of Images*. Chicago: University of Chicago Press.
- Staples, Lila. (2006). *From Syllabus to Gallery: Transformative Connections Through Constructivist Museum Studies*. (Thèse du doctorat). Union Institute and University, Cincinnati, OH.

- Stam, Deirdre C. (1993, septembre). The Informed Use: The Implications of the New Museology for Museum Practice. *International Journal of Museum Management and Curatorship*, 12, 267-283.
- Stam, Deirdre C. et Angela Giral (dirs.). (1988). *Linking Art Objects and Art Information*. Champagne, IL: Graduate School of Library and Information Science, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Stankiewicz, Mary Ann. (1984). "The Eye Is a Nobler Organ": Ruskin and American Art Education. *Journal of Aesthetic Education*, 18 (2), 51-64.
- Starn, Randolph. (2005). A Historian's Brief Guide to New Museum Studies. *The American Historical Review*, 110 (1), 68-98. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/10.1086/531122>
- Statuts Provinciaux de Bas-Canada*. (1819). Montréal : W. Vondenvelden. Récupéré de <https://books.google.com/books?id=S3IvAAAAIAAJ>.
- Stauffer, Andrew. (2012, juin). The Nineteenth-Century Archive in the Digital Age. *European Romantic Review*, 23 (3), 335-341. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1080/10509585.2012.674264>
- Stegmuller, Francis. (1930). *Sir Francis Bacon: The First Modern Mind*. Garden City, NJ: Doubleday.
- Steinbach, Leonard. (2011). 3D or Not 3D? Is that a Question? *Curator: The Museum Journal*, 54 (1), 41-54. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/j.2151-6952.2010.00065.x>
- Sternberg, Robert J. (2000). Images of Mindfulness. *Journal of Social Issues*, 56 (1), 11-26. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/0022-4537.00149>
- Stewart, Alan. (2003). *The Cradle King: A Life of James VI and I*. London: Chatto & Windus.
- Stewart, Jennifer. (1980). Integrated Excavation and Museum Recording Systems: Methods, Theories and Problems. *Museum archaeologist*, 1980 (5), 11-27.
- Stimler, Neal. (2010). "Ferry Me O'er": Musing on the Future of Museum Culture. *Curator: The Museum Journal*, 53 (3), 373-377. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/j.2151-6952.2010.00035.x>
- Stirn, Georg Cristoph. (1638). « The Travel Diary of Georg Cristoph Stirn of Nürnberg ». Trad. de l'allemand par H. Hager. Dans *Geschichte der Deutschen in*

England von den ersten germanischen ansiedlungen in Britannien bis zum ende des 18. jahrhunderts (1885), H. Hager (dir.). Strasbourg : K.J. Trübner. Récupéré de <http://drc.usask.ca/projects/ark/XML/Stirn/>.

Stránský, Zbyněk Zbyslav. (1974). *Brno: Education in Museology*. Brno : J.E. Purkyne University and Moravian Museum.

----- (1984). *Museology as a Science (A Thesis)*. *Museum (Paris, France)*, 1, 33-40.

----- (1994) « Object - Document: Or Do We Know What We Are Actually Collecting? ». Dans Martin R. Schärer (dir.), *International Council for Museology Symposium: Object – Document ? Actes du colloque organisé par International Council of Museums*, le 11 à 20 septembre, 1994 à Pékin (p. 47-51). Paris : International Council of Museums.

----- (1995). *Muséologie : Introduction aux études*. Brno : Université Masaryk.

Strawn, George O. (2012). Scientific Research: How Many Paradigms? *EDUCAUSE Review*, 47 (3), 26-28.

Sullivan, Louis H. (1896). The Tall Office Building Artistically Considered. *Lippincott's Magazine* (March), p. 403-409. Récupéré de <http://catalog.hathiitrust.org/api/volumes/oclc/80260278.html>

Sumathi, S. et S. Esakkirajan. (2007). *Fundamentals of Relational Database Management Systems* (version électronique). London: Springer. Récupéré de <http://site.ebrary.com/id/10167676>

Sutherland, George Granville Leveson-Gower et John Young. (1825). *A Catalogue of the Collection of Pictures, of the Most Noble the Marquess of Stafford, at Cleveland House, London, Containing an Etching of Every Picture, and Accompanied with Historical and Biographical Notices*. London: Hurst, Robinson, and Co.

Swack, Cheryl. (1997). Safeguarding Artistic Creation and the Cultural Heritage: A Comparison of Droit Moral Between France and the United States. *Columbia VLA Journal of Law & the Arts*, 22, 361.

Swann, Marjorie. (2001). *Curiosities and Texts the Culture of Collecting in Early Modern England*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. Récupéré de <http://site.ebrary.com/id/10491991>

- Swanson, E. Burton et Neil C. Ramiller. (1997). The Organizing Vision in Information Systems Innovation. *Organization Science*, 8 (5), 458-474. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/2635216>
- (2004). Innovating Mindfully with Information Technology. *MIS Quarterly*, 28 (4), 553-583. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/25148655>
- Sylla, Abdoulaye (1994) « Objets et documents en Afrique ». Dans Martin R. Schärer (dir.), *International Council for Museology Symposium: Object – Document ?* Actes du colloque organisé par International Council on Museums, le 11 à 20 septembre, 1994 à Pékin (p. 167-174). Paris : International Council on Museums.
- Taborsky, Edwina. (1990). « The Discursive Object ». Dans *Objects of Knowledge* Susan M. Pearce (dir.), (p. 50-77). London: Athlone Press.
- Taft, W. Stanley et James W. Mayer. (2000). *The Science of Paintings*. New York: Springer.
- Takahashi, Junichi , Takayuki Kushida, Jung-Kook Hong, Shigeharu Sugita, Yasuyuki Kurita, Robert Rieger, Wendy Martin, Geri Gay, John Reeve et Rowena Loverance. (1998) « Global Digital Museum: Multimedia Information Access and Creation on the Internet ». *Third ACM Conference on Digital libraries*. Actes du colloque organisé par Association of Computing Machines, le 23 à 26 juin, 1998 à Pittsburgh, PA (p. 244-253). 276703 : Association of Computing Machines.
- Taylor, Brandon. (2012). « National Gallery, London: For “All Ranks and Degrees of Men” ». Dans *The First Modern Museums of Art: The Birth of an Institution in 18th- and 19th- Century Europe*, Carole Paul (dir.), (p. 261-284). Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Taylor, Charles. (1992). *Grandeur et misère de la modernité*. Montréal : Bellarmin.
- Teather, Lynne. (1978). *Professional Directions for Museum Work in Canada: An Analysis of Museum Jobs and Museum Studies Training Curricula*. Ottawa: Canadian Museums Association.
- (1991, décembre). Museum Studies: Reflecting on Reflective Practice. *International Journal of Museum Management and Curatorship*, 10, 403-417.
- (2005). *The Royal Ontario Museum: A Prehistory, 1830-1914*. Toronto: Canada University Press.
- Teather, Lynne et Jennifer Carter. (2009). Critical Museology Now. *Muse*, November/December, p. 22-33.

- Temin, Peter. (1991). « An Economic History of American Art Museums ». Dans *The Economics of Art Museums*, Martin Fieldstein (dir.), (p. 179-194). Chicago: University of Chicago Press. Récupéré de <http://www.nber.org/chapters/c11642>.
- Thea, Carolee, Thomas Micchelli et Joseph Backstein. (2009). *On Curating: Interviews With Ten International Curators*. New York: Distributed Art Publishers.
- Thériault, Normand (2011, 14 mai). Le Québec se souvient - Thomas Delvecchio ouvrait son musée en cet août de 1824. *Le Devoir*. Récupéré de <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/323269/le-quebec-se-souvient-thomas-delvecchio-ouvrait-son-musee-en-cet-aout-de-1824>
- Teyssot, Georges (1996). La liberté d'erreur: Notes on the Problematic of a Museum of (Modern) Art. *Any* 13
- Thomas, Alban. (1718). *A List of the Royal Society, Instituted by King Charles II. As Also an Advertisement Shewing What Subjects Seem Most Suitable to the Ends of its Institution*. London: Printed for J. Morphew. Récupéré de <https://books.google.com/books?id=L51eAAAaAAJ>
- Thomas, Jennifer. (2011, 1 mai). Compiling 'God's great book [of] Universal Nature': The Royal Society's Collecting Strategies. *Journal of the History of Collections*, 23 (1), 1-13. Récupéré de <http://jhc.oxfordjournals.org/content/23/1/1.abstract>
- Thomas, Nicholas. (1991). *Entangled Objects. Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Thompson, Craig Ringwalt. (1966) « Better Teachers than Scotus or Aquinas ». Dans John L. Lievsay (dir.), *Southeastern Institute of Medieval and Renaissance Studies*. Actes du colloque organisé par Duke University Press, 1966 à Durham, NC (p. 114-145). Durham : Duke University Press.
- Thompson, J.M.A. (1992). *Manual of Curatorship* (2^e éd.). London: Butterworth and Heinemann.
- Thom-Santelli, Jennifer, Dan Cosley et Geri Gay. (2010) « What Do You Know?: Experts, Novices and Territoriality in Collaborative Systems ». *SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*. Actes du colloque organisé par Association of Computing Machines, le 10 à 15 avril, 2010 à Atlanta, GA (p. 1685-1694). New York: Association of Computing Machines.
- Thoury, Mathieu, Jean-Philippe Echard, Matthieu Réfrégiers, Barbara Berrie, Austin Nevin, Frédéric Jamme et Loïc Bertrand. (2011). *Synchrotron UV- Visible*

- Multispectral Luminescence Microimaging of Historical Samples. *Analytical Chemistry*, 83 (5), 1737-1745.
- Tibbits, Skylar. (2014). 4D Printing: Multi-Material Shape Change. *Architectural Design*, 84 (1), 116-121.
- Tibbo, H. (dir.) (2009). *Thinking Like a Digital Curator: Creating Internships in the Cognitive Apprenticeship Model. Proceedings of DigCCurr 2009 Digital Curation: Practice, Promise and Prospects*. Actes du colloque, 1 à 3 avril 2009, Chapel Hill, NC. Chapel Hill, NC : School of Information and Library Science, UNC.
- Tibbo, H. et C. Lee. (2010) « Convergence Through Capabilities: Digital Curation Education for Libraries, Archives and Museums ». Dans Simon Tanner et Astrid Verheusen (dir.), *Archiving 2010: Preservation Strategies and Imaging Technologies for Cultural Heritage Institutions and Memory Organizations*. Actes du colloque organisé par Society for Imaging Science and Technology, le 1 à 4 juin, 2010 à La Haye (p. 53-57). Springfield, VA: Society for Imaging Science and Technology. Récupéré de <http://www.ils.unc.edu/caltec/p53-tibbo.pdf>
- Tibbo, Helen R., C. Hank, C. A. Lee et R. Clemens (dirs.). (2009). *Digital Curation: Practice, Promise & Prospects. DigCurr2*. Actes du colloque, 1 à 3 avril 2009, Chapel Hill Chapel Hill : School of Information and Library Science, UNC.
- Tillerot, Isabelle. (2007, septembre). Les enjeux de la collection au XXI^e siècle. *Museum International*, 235.
- Timms, Katherine (2009, automne). New Partnerships for Old Sibling Rivals: The Development of Integrated Access Systems for the Holdings of Archives, Libraries, and Museums. *Archivaria*, 68, 68-95. Récupéré de <http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/13230/14549>
- Tippett, Maria. (1990). *Making Culture: English-Canadian Institutions and the Arts Before the Massey Commission*. Toronto: University of Toronto Press.
- Tkáč, Vladimír (1994) « Object - Document - Musealium – Monument ». Dans Martin R. Scharer (dir.), *International Council for Museology Symposium: Object - Document ?* Actes du colloque organisé par International Council of Museums, le 11 à 20 septembre, 1994 à Pékin (p. 53-57). Paris : International Council of Museums.
- Tobelem, Jean-Michel. (1990). *Musées et culture le financement à l'américaine*. Mâcon Savigny-le-Temple : Éditions W. Muséologie nouvelle et expérimentation sociale.

- . (2010). *Le nouvel âge des musées : les institutions culturelles au défi de la gestion* (2^e éd. rév. et augm.). Paris : Éditions Armand Colin.
- Tocqueville, Alexis de. (1840). *De la démocratie en Amérique. Tome second. T. II, IV t.* Paris : Librairie de Pierre Gosselin. Récupéré de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86265903/f9.image.r=De%20la%20d%C3%A9mocratie%20en%20Am%C3%A9rique.langFR>
- Tonta, Yaşar. (2008). Libraries and Museums in the Flat World: Are They Becoming Virtual Destinations? *Library Collections, Acquisitions, and Technical Services*, 32 (1), 1-9.
- Tornatore, Jean-Louis. (2010). L'esprit de patrimoine. *Terrain*, (2), 106-127.
- Tradescant, John. (1634). *Plantarum in horto Johannem Tradescanti nascentium catalogus. : Nomina solummodo solis vulgata exhibens*. London: s.l.
- . (1656). *Musæum Tradescantianum: Or, A Collection of Rarities*. London: Printed by John Grismond. Récupéré de <https://archive.org/details/musaeumtradescan00trad>
- Tran, Lynn Uyen et Heather King. (2007, juin). The Professionalization of Museum Educators: The Case in Science Museums. *Museum Management and Curatorship*, 22 (2), 131-149. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1080/09647770701470328>
- Trant, Jennifer. (1998). When All You've Got is "The Real Thing": Museums and Authenticity in the Networked World. *Archives and Museum Informatics*, 12 (2), 107-125.
- . (2009, décembre). Emerging Convergence? Thoughts on Museums, Archives, Libraries and Professional Training. *Museum Management and Curatorship*, 24 (4), 369-386. Récupéré de <http://www.archimuse.com/papers/trantConvergence0908-final.pdf>
- . Trant, Jennifer. (2008). « Curating Collections Knowledge ». Dans *Museum Informatics: People, Information, and Technology in Museums*, P.F. Marty et Katherine Burton Jones (dirs.), T. 2, (p. 275-292). New York: Routledge.
- Trant, Jennifer, Kelly Richmond et David Bearman. (2002). Open Concepts: Museum Digital Documentation for Education Through the AMICO Library. *Art Libraries Journal*, 27 (3), 30-42.
- Tripps, Manfred. (1994) « Too Much to Read, Too Little to See - Exhibition Techniques and the 2-D Syndrome : A Contribution to Current Discussions about

- “Museology and Museums” ». Dans Martin R. Schärer (dir.), *International Council for Museology Symposium: Object - Document ?* Actes du colloque organisé par International Council of Museums, le 11 à 20 septembre, 1994 à Pékin (p. 175-182). Paris : International Council of Museums.
- Trottier, Louise. (1985). New Directions in Museology in Quebec. *The Journal of Museum Education*, 10 (1), 6-10. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/40478640>
- Tseng, Yuen-Hsien. (1998). OCR iizi-art. *Journal of Library Science*, (13), 153-168.
- Turgeon, Laurier. (2009). *Spirit of Place Between Tangible and Intangible Heritage*. Québec : Presses de l'Université Laval. Récupéré de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=296732>
- Turgeon, Laurier et Louise Saint-Pierre. (2009). Le patrimoine immatériel religieux au Québec: sauvegarder l'immatériel par le virtuel. *Ethnologies*, 31 (1).
- United States Senate Historical Office. (2015). *United States Senate Meeting Places and Quarters*. [site Web]. Récupéré le 14 février, 2015 de https://www.senate.gov/artandhistory/history/common/briefing/Meeting_Places_Quarters.htm
- UNIVAC adds Disk Drive for 90/30. (1975, 1 octobre). *Computerworld*, 9 (40), p. 23. Récupéré de <https://books.google.com/books?id=fiYS7TkQGCUC>
- University of Toronto. (2016). *History of Art, Graduate Department of Art*. [site Web]. Récupéré le 14 décembre, 2016 de <http://art.utoronto.ca/%20about-us/>
- Urban, Sylvanus. (1854). The Gentleman's Magazine, XLI (Jan-Jun). Récupéré de <https://books.google.com/books?id=0A9IAQAAMAAJ>
- Valéry, Paul. (1934). « La conquête de l'ubiquité ». Dans *Pièces sur l'art*. Paris : Gallimard.
- (1960 [1923]). « Le problème des musées ». Dans *Œuvres*, T. II, *Pièces sur l'art*, (p. 1290-1293). Paris : Gallimard - Pléiade.
- Valéry, Paul et Ralph Manheim. (1964). *Aesthetics*. New York: Pantheon Books.
- Van der Doort, A., G. Vertue et H. Walpole. (1757 [1639]). *A Catalogue and Description of King Charles the First's Capital Collection of Pictures, Limnings, Statues, Bronzes, Medals, and Other Curiosities: Now First Published from an Original Manuscript in the Ashmolean Musaeum at Oxford, the Whole Transcribed and Prepared for the Press, and a Great Part of it Printed, by the Late Ingenious*

- Mr. Vertue, and Now Finished from His Papers*. London: W. Bathoe. Récupéré de <https://books.google.com/books?id=oVZGAAAYAAJ>
- Van Garderen, Peter. (2007, 5 février). Information as an Object [Billet de blogue]. Repéré de archivemati.ca
- Ven Helden, Al (dir.). (1995). *The Telescope. The Galileo Project*. Récupéré le 14 décembre, 2016
- Van Horne, John C. (comissaire). (1985). *Pierre Eugene Du Simitière : His American Museum 200 Years After* [Catalogue d'exposition]. Philadelphia: Library Company of Philadelphia.
- Van Mensch, Peter (1989). « Museology as a Scientific Basis for the museum Profession ». Dans *Professionalising the Muses*, Peter van Mensch (dir.), (p. 85-95). Amsterdam : AHA Books.
- . (1990). « Methodological Museology; or Towards a Theory of Museum Practice ». Dans *Objects of Knowledge*, Susan M. Pearce (dir.), (p. 141-157). London: Athlone Press.
- . (1992). *Towards a Methodology of Museology*. (Thèse du doctorat). University of Zagreb, Zagreb.
- . (1994) « Object - Document: Final Summary and Remarks ». Dans Martin R. Schärer (dir.), *International Council for Museology Symposium: Object - Document ? Actes du colloque organisé par International Council of Museums*, le 11 à 20 septembre, 1994 à Pékin (p. 195-205). Paris : International Council of Museums.
- . (1994) « Towards a Methodology of Museology ». Dans Martin R. Schärer (dir.), *International Council for Museology Symposium: Object - Document ? Actes du colloque organisé par International Council of Museums*, le 11 à 20 septembre 1994 à Pékin (p. 59-70). Paris : International Council of Museums.
- Van Riemsdijk, J. T. . (1978). Changing Styles in "Best Practice Museology". *Technology and Culture*, 19 (3), 606-607. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/3103426>
- Van Zanten, Wim. (2004). Constructing New Terminology for Intangible Cultural Heritage. *Museum International*, 56 (1-2), 36-44.
- Vance, D. (1975). Museum Computer Network: Progress Report. *Museologist*, 135, 3-10.

- Vasari, Giorgio. (2000 [1568]). *Lives of the Painters, Sculptors, and Architects* [Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori]. Trad. de l'italien par Gaston de Vère. 2 t. London: David Campbell Publishers.
- Vecco, Marilena. (2010). A Definition of Cultural Heritage: From the Tangible to the Intangible. *Journal of Cultural Heritage*, 11 (3), 321-324.
- Veirum, Niels Einar et Mogens Fiil Christensen. (2011, février). If It's Not on the Net It Doesn't Exist. *Museum Management and Curatorship*, 26 (1), 3-9. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1080/09647775.2011.540123>
- Vergo, Peter. (1989). *The New Museology*. London: Reaktion Books.
- , (1989). « The Reticent Object ». Dans *The New Museology*, Peter Vergo (dir.), (p. 41-59). London: Reaktion Books.
- Vertue, George. (1757). *A Catalogue and Description of King Charles the First's Capital Collection of Pictures, Limnings, Statues, Bronzes, Medals, and Other Curiosities : Now First Published from an Original Manuscript in the Ashmolean Musæum at Oxford*. London: Printed for W. Bathoe.
- Vieregg, Hildegard K. (1999). *Museology and Philosophy* T. 31. München : Museums-Pädagogisches Zentrum.
- , (2000). *Museology, Contemporary History and Politics*. T. No.8. Paris : International Committee of Museums.
- Vieregg, Hildegard K., Brigitte Sgoff et Regina Schiller (dirs.). (2004). *Museology and the Intangible Heritage II. International Symposium, Organized by ICOFOM : 20th General Conference of ICOM*. Actes du colloque, 8 à 14 octobre 2004, Seoul. München : Museums-Pädagogisches Zentrum.
- Villafana, Tana Elizabeth et et al. (2014). Peering Beneath Layers of Paint. *PNAS*, 111 (5), 1659-1660.
- Villafana, Tana Elizabeth, William P Brown, John K Delaney, Michael Palmer, Warren S Warren et Martin C Fischer. (2014). Femtosecond Pump-Probe Microscopy Generates Virtual Cross-Sections in Historic Artwork. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 201317230.
- Vinson, Isabelle. (2001). Heritage and Museology: A New Convergence. *Museum International*, 53 (3), 58-64.

- Vitali, S. (2006) « The Science of Context: Sharing Knowledge Among Archives, Libraries and Museums Descriptive Systems ». *Cultural Heritage Online 2006: The Challenge of Accessibility and Preservation*. Actes du colloque organisé par Fondazione Rinascimento Digitale, le 14 à 16 décembre, 2006 à Florence. Florence : Fondazione Rinascimento Digitale. Récupéré de <http://www.rinascimento-digitale.it/documenti/conference2006/vitali.pdf>
- Voorhoeve, N. A. J. (1964). « F. Donker Duyvis and Standardization ». Dans *F. Donker Duyvis: His life and work*. The Hague : Netherlands Institute for Documentation and Filing.
- Von Uffenbach, Z. K. (1934). *London in 1710: From the Travels of Zacharias Conrad Von Uffenbach*. Trad. de l'allemand par W.H. Quarrell et M. Mare. London: Faber & Faber.
- Waagen, Gustav Friedrich. (1822). *Ueber Hubert und Johann van Eyck*. Breslau : J. Max.
- (1830). *Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin*. Berlin : Druckerei der Königlichen akademie der wissenschaft. Récupéré de <http://catalog.hathitrust.org/Record/008927111>
- (1837). *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*. Berlin : Nicolaischen Buchhandlung.
- (1838). *Works of Art and Artists in England*. London: J. Murray.
- (1840). *Peter Paul Rubens, his Life and Genius, Translated from the German by R. R. Noel, Esq.; Edited by Mrs. Jameson*. Robert R. Noel. London: Saunders and Otley.
- (1853). Thoughts on the New Building to be Erected for the National Gallery of England (pt.1). *Art Journal*, (1 April), 101-103
- (1853). Thoughts on the New Building to be erected for the National Gallery of England (pt. 2). *Art Journal*, (1 May), 121-125.
- Wade, Gavin. (2000). *Curating in the 21st century*. Walsall, Eng. : New Art Gallery Walsall : University of Wolverhampton.
- Waibel, Günter et Ricky Erway. (2009). Think Globally, Act Locally: Library, Archive, and Museum Collaboration. *Museum Management and Curatorship*, 24 (4), 323-335.

- Walker, John. (1944). The Genesis of the National Gallery of Art. *Art in America*, 22 (4), 21.
- . (1963). *National Gallery of Art, Washington, D.C.* New York: H.N. Abrams.
- Wallace, David. (1995). Museums on the World Wide Web: A Survey and Analysis of Sixteen Institutions. *Archives and Museum Informatics*, 9 (4), 388-424. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1007/BF02773310>
- Walpole, H. (1788). *A Set of Prints Engraved After the Most Capital Paintings in the Collection of Her Imperial Majesty, the Empress of Russia. Lately in the Possession of the Earl of Orford at Houghton in Norfolk; With Plans, Elevations, Sections, Chimney Pieces & Ceilings.* London: John & Josiah Boydell.
- . (1820). *Private Correspondence of Horace Walpole, Earl of Orford: Now First Collected.* 4 t. London: Rodwell and Martin. Récupéré de <https://books.google.com/books?id=JojDDknqDecC>
- Walpole, H. et R. Walpole. (1752). *Aedes Walpolianae: Or, A Description of the Collection of Pictures at Houghton-Hall in Norfolk, the Seat of the Right Honourable Sir Robert Walpole, Earl of Orford.* London: Dodsley. Récupéré de <https://books.google.com/books?id=UNNCAQAAMAAJ>
- . (1861). *Catalogue of the Pictures of The National Gallery: With Biographical Notices of the Deceased Painters : British School* (Fifth). London: George Edward Eyre and Williams Spottiwoods, Printers to the Queen's Most Excellent Majesty, for Her Majesty's Stationery Office.
- Walsh, Peter. (1997). The Web and the unassailable voice. *Archives and Museum Informatics*, 11 (2), 77-85.
- . (2010). « The Web and the Unassailable Voice ». Dans *Museums in a Digital Age*, Ross Parry (dir.), (p. 229-236). New York: Routledge.
- Walton, Z. (2013). 4D Printing is the Future of 3D Printing and It's Already Here. *WebPro News*. [Document publié en ligne]. Récupéré de <http://www.webpronews.com/4d-printing-is-the-future-of-3d-printing-and-its-already-here-2013-02>
- Warner, Michael. (1990). *The Letters of the Republic: Publication and the Public Sphere in Eighteenth-Century America.* Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Washburn, Wilcomb Edward. (1967). Grandmotherology and museology. *Curator*, 1 (1), 43-48.

- . (1984). Collecting Information, Not Objects. *Museum News*, 62, 5-15.
- Wasserman, Sherri. (2011). Beyond Information: Ritual, Relationship, and Re-Encounter Through Mobile Connectivity. *Curator: The Museum Journal*, 54 (1), 11-24. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1111/j.2151-6952.2010.00061.x>
- Waterfield, Giles. (1995). « The Origins of the Early Picture Gallery Catalogue in Europe and Its Manifestation in Victorian Britain ». Dans *Art in Museums*, Susan M. Pearce (dir.), (p. 42-73). London: Atlantic Highlands Press.
- Waterfield, Giles et Florian Illies. (1995). Waagen in England. *Jahrbuch der Berliner Museen*, 37, 47-59. Récupéré de <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/4125938>
- Watson, Janell. (1999). *Literature and Material Culture from Balzac to Proust; The Collection and Consumption of Curiosities*. New York: Cambridge University Press. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511485909>
- Watteyne, Damien. (1994) « 'Objet - Document ?' ou 'Chose Objet --- Document ?' ». Dans Martin R. Schärer (dir.), *International Council for Museology Symposium: Object - Document ?* Actes du colloque organisé par International Council of Museums, le 11 à 20 septembre, 1994 à Pékin (p. 121-128). Paris : International Council of Museums.
- Weil, Stephen E. (1990). « The Proper Business of the Museum: Ideas or Things ». Dans *Rethinking the Museum and Other Meditations*, (p. 43-56). Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- . (1999). From Being About Something to Being for Somebody: The Ongoing Transformation of the American Museum. *Daedalus*, 128 (3), 229-258.
- . (2002). *Making Museums Matter*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Welger-Barboza, Corinne. (2001). *Du musée virtuel au musée médiathèque le patrimoine à l'ère du document numérique*. Paris : Éditions L'Harmattan.
- . (2001). *Patrimoine à l'ère du document numérique*. Paris : Éditions L'Harmattan.
- Wentz, P. (1995). « Museum Information Systems: The Case for Computerization ». Dans *Collections Management*, A. Fahy (dir.), (p. 198-210). London: Routledge.

- Were, Graeme et Jonathan C. H. King. (2012). *Extreme Collecting: Challenging Practices for 21st Century Museums*. New York: Berghahn Books.
- White, Layna. (2004). Museum Informatics: Collections, People, Access, Use. *Bulletin of the American Society for Information Science and Technology*, 30 (5), 9-20. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1002/bult.321>
- White, P. (2009). Building a Path to Convergence; Planning for a 21st Century Library, Archives, Museum and University Press. [Document publié en ligne]. Récupéré de <http://hdl.handle.net/1880/47406>
- Whitehead, Christopher. (2005). Architectures of Display at the National Gallery. *Journal of the History of Collections*, 17 (2), 189-211.
- (2005). *The Public Art Museum in Nineteenth Century Britain: The Development of the National Gallery*. Aldershot, UK: Ashgate.
- (2009). *Museums and the Construction of Disciplines: Art and Archaeology in Nineteenth-Century Britain*. London: Duckworth.
- Whitelaw, Anne. (1995). *Exhibiting Canada: Articulations of National Identity at the National Gallery of Canada*. (Thèse du doctorat). Concordia University, Montréal.
- Williams, Stephen L. et John E. Simmons. (2006). « Curriculum Standards for Museum Studies Programs ». Dans *Museum Studies: Perspectives and Innovations*. Washington D.C.: Society for the Preservation of Natural History Collections.
- Willumson, Glenn. (2004). « Making Meaning: Displaced Materiality in the Library and Art Museum ». Dans *Photographs, Objects, Histories: On the Materiality of Images*, Elizabeth Edwards et Janice Hart (dirs.), (p. 62-80). London: Routledge.
- Wilson, Brent. (1998). Éducation contre érudition : la subversion discrète du musée d'art nord-américain. *Publics et Musées*, 53-67. Récupéré de http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus_1164-5385_1998_num_14_1_1116
- Wilson, David M. (2002). *The British Museum: A History*. London: British Museum Press.
- Wilson, Stephen. (2002). *Information Arts : Intersections of Art, Science, and Technology*. Cambridge, MA: MIT Press. Récupéré de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=78081>
- Winchell, Newton Horace. (1891). *Museums and Their Purposes: A Lecture Before the Saint Paul Academy of Sciences*. s.l. : St. Paul, Brown, Treacy & Company.

- Witcomb, Andrea. (2003). *Re-imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*. London: Routledge.
- Wittlin, Alma S. (1970). *Museums: In Search of a Usable Future*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Woledge, G. (1983). Historical Studies in Documentation: "Bibliography" and "Documentation": Words and Ideas. *Journal of Documentation*, 39 (4), 266-279.
- Wölfflin, Heinrich. (1950). *Principles of Art History; The Problem of the Development of Style in Later Art*. Trad. de l'allemand par M. D. Hottinger. New York: Dover.
- Woodbury, Anthony C et Peter K Austin. (2003). Current Issues in Language Documentation. *Language Documentation and Description*, 7, 12-33. Récupéré de http://www.elpublishing.org/docs/1/07/ldd07_02.pdf
- Woodrow, Janice E. J., Jolie A. Mayer-Smith et Erminia G. Pedretti. (1996). The Impact of Technology Enhanced Science Instruction on Pedagogical Beliefs and Practices. *Journal of Science Education and Technology*, 5 (3), 241-252. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/40186397>
- World Wide Web Consortium. (2014). *RDF 1.1 Concepts and Abstract Syntax*. [site Web]. Récupéré le 11 juillet, 2016 de <https://www.w3.org/TR/rdf11-concepts/>
- Worm, Ole. (1655). *Museum Wormianum : seu historia rerum rariorum, tam naturalium, quam artificialium, tam domesticarum, quam exoticarum, quæ Hafniæ Danorum in oedibus authoris fervantur*. Lugduni Batavorum : Apud Iohannem Elsevirium ... Récupéré de https://archive.org/details/gri_museumwormia00worm
- Wornum, Ralph. (1854). *Descriptive and Historical Catalogue of the Pictures in The National Gallery :with biographical notices of the painters* (Fourteenth). London: George Edward Eyre and William Spottiswoods, Printers to the Queen's Most Excellent Majesty for Her Majesty's Stationery Office.
- (1855). *Catalogue of the Pictures of The National Gallery*. London: George E. Eyre and William Spottiswoods, Printers to the Queen's Most Excellent Majesty, for her Majesty's Stationery Office.
- (1860). *National Gallery : Returns of all the Pictures Purchased for the National Gallery During the Administration of Sir Charles Eastlake, President, R.A., as Keeper, Trustee, and Director; Together with the Prices Paid for Each Return and Collection of Pictures, with the Date of Purchase; and, of All the*

Pictures Sold for the Gallery During the Same Period, With the Price Obtained for Each; &c. London: s.n.

----- (1861). *Catalogue of the Pictures of The National Gallery: With Biographical Notices of the Deceased Painters : British School* (Fifth). London: George Edward Eyre and Williams Spottiwoods, Printers to the Queen's Most Excellent Majesty, for Her Majesty's Stationery Office.

----- (1866). *National Gallery: Report of the Keeper of the National Gallery to the Lords of the Treasury, for the Year Ended 31st December 1865.* (8 February) London: s.n.

Worthy, James C. (1987). *William C. Norris: Portrait of a Maverick*. Cambridge, MA: Ballinger Pub. Co.

Wright, Alex. (2014). *Cataloging the World: Paul Otlet and the Birth of the Information Age*. New York: Oxford University Press.

Wright, Gwendolyn (dir.) (1996). *The Formation of National Collections of Art and Archeology*. Washington, D.C.: The National Gallery of Art

Yakel, Elizabeth. (2007). Digital Curation. *OCLC Systems & Services*, 23 (4), 335-340.

Yale University. (2016). *Photogrammer*. [site Web]. Récupéré le 8 décembre, 2016 de <http://photogrammar.yale.edu/>

Yeo, Richard. (2003). « Encyclopædic Collectors: Ephraim Chambers and Sir Hans Sloane ». Dans *Enlightening the British: Knowledge, Discovery, and the Museum in the Eighteenth Century*, Robert G. W. Anderson (dir.). London: British Museum Press.

Young, John et John Julius Angerstein. (1823). *A Catalogue of the Celebrated Collection of Pictures of the Late John Julius Angerstein, Esq Containing a Finished Etching of Avery Picture, and Accompanied with Historical and Biographical Notices by John Young*. London: Printed by W. Nicol, Cleveland-Row, St. James's. Published by John Young, No. 65, Upper Charlotte Street, Fitzroy-Square.

Young, John et John Fleming Leicester De Tabley. (1825). *A Catalogue of Pictures by British Artists, in the Possession of Sir John Fleming Leicester, Bart With Etchings from the Whole Collection. Including the Pictures in his Gallery at Tabley House, Cheshire; Executed by Permission of the Proprietor; and*

Accompanied with Historical and Biographical Notices. London: Published by the Proprietor, No. 65, Upper Charlotte-Street, Fitzroy-Square.

Young, John et Philip John Miles. (1822). *A Catalogue of the Pictures at Leigh Court, Near Bristol the Seat of Philip John Miles ... With Etchings from the Whole Collection Executed by Permission of the Proprietor, and Accompanied with Historical and Biographical Notices.* London: Printed by W. Bulmer and W. Nicol, Cleveland-Row, St. James's.

Zorich, Diane M. (1997). « Beyond Bitslag: Integrating Museum Resources on the Internet ». Dans *The Wired Museum: Emerging Technology and Changing Paradigms*, K. Jones-Garmil (dir.), (p. 171-202). Washington, D.C.: American Association of Museums.

----- (1999). *Introduction to Managing Digital Assets Options for Cultural and Educational Organizations.* Los Angeles: Getty Information Institute.

----- (2008). « Information Policy in Museums ». Dans *Museum Informatics: People, Information, and Technology in Museums*, Paul F. Marty (dir.), T. 2, (p. 85-106). New York: Routledge.

----- (2012). *Transitioning to a Digital World: Art History, Its Research Centers, and Digital Scholarship. A Report to the Samuel H. Kress Foundation and the Roy Rosenzweig Center for History and New Media.* Fairfax, VA: George Mason University.

Zorich, Diane M., Günter Waibel et Ricky Erway. (2008, septembre). *Beyond the Silos of the LAMs.* Dublin, OH: OCLC Programs and Research. Récupéré de www.oclc.org/programs/reports/2008-05.pdf

Zolberg, Vera Lenchner. (1974). *The Art Institute of Chicago: The Sociology of a Cultural Organization.* (Thèse de doctorat). The University of Chicago, Chicago.

Zolberg, Vera Lenchner. (1981). Conflicting Visions in American Art Museums. *Theory and Society*, 10 (1), 103-125. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/656981>

----- (1984). American Art Museums: Sanctuary or Free-For-All? *Social Forces*, 63 (2), 377-392. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/2579052>

GLOSSAIRE DE TERMES CLÉS

Cette étude implique deux continents, trois pays et cinq cents ans d'histoire dans plusieurs domaines ésotériques et en deux langues. En outre, bien que cette thèse soit rédigée en français, le terrain de recherche est principalement anglophone. Ainsi, je présente au lecteur ce glossaire des termes clés afin de clarifier la compréhension de cette recherche et d'établir des nuances dans les termes français utilisés pour décrire les rôles, les actions et les idées analysés dans un environnement anglophone.

D'ailleurs le lecteur trouvera utiles les lexiques suivant :

Nouvelles technologies et musées : Lexique du Réseau canadien d'information sur le patrimoine, gardé à jour par le Réseau canadien d'information sur le patrimoine : <http://canada.pch.gc.ca/fra/1444402214753/1444402282333>

Les concepts clés de muséologie, publié par ICOM et disponible en plusieurs langues: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Francais_BD.pdf

Dictionnaire encyclopédique de la muséologie, sous la dir. de F. Mairesse et A. Desvallées (dirs.). Paris : Éditions Armand Collin.

Note sur la féminisation des mots : Partout dans cette thèse, le masculin est utilisé pour alléger le texte et ce, sans préjudice pour la forme féminine.

Note sur l'usage des termes « objet » et « œuvre » : J'ai utilisé le terme « objet/s » quand j'ai écrit sur des objets patrimoniaux en général. En contraste, j'ai utilisé le terme « œuvre d'art » pour spécifier les types d'objets muséaux trouvés dans les galeries ou musées de beaux-arts.

Note sur l'usage du mot « technologie » : Parfois dans cette thèse, je fais référence à « la technologie ». Dans ce cadre, j'ai intentionnellement traité une perspective très générale, par ex. « une crainte de *la* technologie » afin d'impliquer tous ses types. Dans les autres cas, j'ai essayé de spécifier le type de technologie et j'ai privilégié la forme plurielle du mot pour souligner qu'il en existe plusieurs, même pour des cas particuliers.

ACQUISITION – Action d'acquérir un objet, un droit, achat, obtention. Dans le domaine muséal (ainsi que dans les bibliothèques et les archives), « acquisition » est l'acte d'obtention et d'addition formelle d'un nouvel élément (objet, artefact, œuvre) à la collection institutionnelle par rapport à un système de documentation articulé. Le terme anglais « *Accession* », (verbe et nom, du latin *accessionem* (nominatif *accession* « action d'approcher »)) réfère également au processus de documentation ou d'enregistrement initial au moment de l'acceptation formelle dans la collection par les conseils des fiduciaires [*Board of Trustees*].

AUTOMATISER – Du grec *automatizein* « agir soi-même », le terme « automatiser » indique, en usage courant, la conversion vers l'opération mécanique et sans intervention humaine ; par extension, la suppression de l'intervention humaine dans l'exécution de tâches diverses. Bien que l'automatisation ait précédé l'invention de l'ordinateur électronique, le verbe anglais « automate » est fréquemment substitué avec les mots « *digitise* » (numériser) et « *computerise* » (informatiser) par les musées anglophones entre les années 1940 et 1970. (Anglais : « *automate* », verbe.)

CATALOGUE – Du latin *catalogus* dérivé du grec *katalogos* (*legein* « dire ou compter » souligné et rendu plus fort par le suffixe *kata* « complètement ») qui veut dire « une liste, un registre, ou une inscription complète ». Un catalogue est une liste méthodique, énumérative et descriptive d'œuvres, d'objets, etc., Le mot indique également un livre (une liste en forme de codex au lieu d'index) et, de nos jours, la base de données qui contient et gère cette liste. Traditionnellement le catalogage est une documentation de la description physique et l'indexation est un traitement intellectuel des éléments de la documentation. D'ailleurs, le catalogue est un instrument de recherche, distinct de l'inventaire qui est une liste de possessions et donc effectivement un instrument de gestion et de droit. Car dans l'acte de catalogage, d'indexation et d'inventaire exigé historiquement par la documentation (la création d'un catalogue, d'un index ou d'une liste en format physique), les quatre termes sont souvent confondus. D'ailleurs, l'informatisation des catalogues en forme de base de données a renforcé cette confusion et mélangé les termes. (Anglais : « *catalogue* » ou « *catalog* » (américain) nom et verbe.)

CLASSIFIER – Emprunté du latin *classificare*, composé de *classis* (classe) et *ficare* (-fier) pour indiquer l'arrangement et le regroupement méthodique des choses par classes ou par catégories, répartis selon un plan ou des critères préétablis (système de classification). Similaire à « classer » : distinguer dans un ensemble des groupes d'éléments ayant des caractéristiques communes et qui forment des classes, des catégories. (Anglais : « *classify* », verbe ; « *classification* », nom).

CONNAISSANCE – Du latin *cognoscere* (*co-* « ensemble »+ *gnoscere* « savoir ») qui implique une familiarité avec un regroupement ou une accumulation de faits. De nos jours, la connaissance indique en général la familiarité, la compréhension ou la reconnaissance de quelque chose, en tant qu'acte de la pensée qui saisit par des sens multiples et une variété de processus cognitifs : la perception, l'apprentissage, le raisonnement, la mémoire, l'expérience, le témoignage. Comme telle, la connaissance

est fortement liée à la transmission. Parce que cette étude traite les sujets de connaissance, d'information et des données, il est important de comprendre qu'il existe une distinction parmi les trois. Donc la connaissance est aussi une compilation d'informations (v. *inf.*) transformée par expérience ou par juxtaposition. (Anglais : « *knowledge* », nom, qui a peut-être une origine scandinave, pour indiquer la familiarité ou la reconnaissance d'un regroupement de faits ou de renseignements. Le mot français est plus proche du terme anglais « *cognizance* » ou « *cognition* », nom, qui veut dire « intelligence, reconnaissance, familiarité, connaissance et sagesse », le dernier impliquant l'expérience.)

CONSERVATEUR – Individu qui conserve. Au sens muséal, le responsable chargé du patrimoine, de l'inventaire, de la recherche, de la documentation, du classement, de la préservation et de la conservation. Ce rôle dans les musées anglophones est indiqué par le mot « *curator* », terme qui vient du latin *curare*, « prendre soin », et, de temps en temps avant 1950, par le mot « *keeper* », qui veut dire « celui qui garde ». Le « *curator* » anglophone est souvent chargé de la conception intellectuelle des expositions, un rôle qui est donné aux « commissaires d'expositions » dans le monde francophone. Le rôle du « *keeper* » était plus clérical, se préoccupant de la création des listes et inventaires. En anglais l'homologue « *conservator* » n'est que responsable de la restauration des œuvres. Partout dans cette étude, j'utilise le terme « conservateur » pour indiquer le responsable des collections et j'utilise « restaurateur » pour indiquer le responsable de la restauration des œuvres d'art. Le lecteur va trouver une exception à cette règle d'usage dans les transcriptions des entretiens en annexe, où le terme « *conservator* », selon l'usage anglais le plus familier, indique le restaurateur.

DOCUMENTER / DOCUMENTATION – Du latin *documentum* « exemple, preuve, témoignage, leçon » et *docere* « démontrer, enseigner », ainsi « documenter » veut dire « créer une preuve écrite pour enseigner ». Selon l'ouvrage très connu de

Susanne Briet, une des pionnières des Sciences de l'information et de la communication, « Qu'est-ce que c'est la documentation ? » (1951), la définition de la documentation est : « tout indice concret ou symbolique, conservé ou enregistré, aux fins de représenter, de reconstituer ou de prouver un phénomène ou physique ou intellectuel ». Bien que cette définition soit acceptée largement, elle a été établie avant le vrai essor des ordinateurs. D'ailleurs dans cette définition existe un débat continu sur ce qui est un document quand on parle d'informatique (Buckland, 1997) et sur la question des objets muséaux en tant que « documents » (ICOFOM Study Series 23 *Object - Document ?*, 1994). Cette présente étude se préoccupe de la définition, ancienne et à jour, de « documentation ». Ainsi je laisse ici la définition ouverte pour être questionnée et examinée.

DONNÉES – Dérivé de « donner », qui veut dire « ce qui est connu » — souvent des faits indiscutables ou indiscutés, ou admis comme tels (ordinairement les résultats d'observations ou d'expériences faites délibérément), — sur lesquels on peut fonder un raisonnement qui sert de point de départ pour une recherche. En tant qu'observation, mesure ou fait, les données existaient avant l'ère numérique. Mais, parce qu'elles sont une description d'une réalité plus élémentaire, elles représentent l'information (v. *inf.*) réduite à l'essentiel en vue de son traitement informatique. Ainsi les données sont les morceaux bruts de l'information, tandis que la connaissance (v. *sup.*) est une compilation d'expériences et/ ou d'informations sur un sujet. « Donnée(s) », « information » et « connaissance » sont étroitement liées, mais inégalement. D'ailleurs ce sont des termes reliés et relatifs. Le format le plus essentiel de données en ce qui concerne l'informatique est le code binaire, qui peut former les caractères, qui peut former les mots, qui peut donner les faits (les noms, les dates). Chaque étage de traitement peut être considéré comme une forme de donnée brute ou comme de l'information. Il faut comprendre ces différences quand on considère les propriétés de l'informatique, des bases de données et des technologies de l'information. Les données deviennent l'information par rapport à son traitement ou à

son interprétation, qui sont effectivement l'imposition des formes de modèles. (Anglais : « data » nom pluriel de « datum » du latin qui veut dire « une (chose) donnée ». Le mot anglais « *given* » comme nom, correspond à « donné » en français et indique « un fait ».)

ENREGISTREMENT – « Enregistrement », l'acte ou produit, et « registre » dérivent du latin médiéval *registrare* « créer une liste » ; du mot *regerere* « noter, ou reporter », l'inscription³⁰⁰ sur un registre officiel ; l'action d'enregistrer, de consigner par écrit afin de conserver l'information connue. L'idée implique la sauvegarde d'inscriptions pour la postérité. (Anglais : « *Registration* » ou « *recording* ». Voir « record ».

GALERIE – « Galerie » est le nom d'un salon long et de la forme d'un grand rectangle ou, dans un sens plus prétentieux, une succession de salons. La forme et la longueur de la galerie, ou même la série de plus petits salons, étaient utiles pour exposer les collections d'art en renforçant l'idée de la progression linéaire et chronologique. Débutant à Rome vers 1660-1670, les galeries dans les résidences privées, souvent situées sur la périphérie d'un bâtiment, sont devenues de plus en plus autonomes afin de mieux attirer le public vers les collections d'art privées sans perturber les résidents. À la fin du 17^e siècle, le mot « galerie » est devenu le terme commun pour décrire les chambres longues pour exposer l'art et, plus tard, le terme commun pour les lieux dédié à l'exposition d'art³⁰¹. Cette étude examine l'origine des galeries nationales d'art et les connexions avec les galeries d'art privées. La National Gallery of Art à

³⁰⁰ Samuel Quicchelberg a employé le mot « inscriptions » pour indiquer les notes et les définitions d'un objet collectionné que le collectionneur inscrit sur l'objet. Ainsi « inscription » était une métaphore pour indiquer comment les collectionneurs peuvent inscrire leur identité sur les objets comme un acte de possession, mais aussi comment les objets peuvent s'inscrire sur l'identité et la définition du collectionneur. Ainsi « inscription » au lieu de « description ». Voir Samuel Quiccheberg, *The First Treatise on Museums: Samuel Quiccheberg's Inscriptiones, 1565* (Los Angeles : Getty Research Institute, 2013).

³⁰¹ Voir Carole Paul, *The First Modern Museums of Art: The Birth of an Institution in 18th- and Early-19th-Century Europe* (Los Angeles : J. Paul Getty Museum, 2012), note 3.

Londres était essentiellement une collection privée ouverte au public après son achat par le Parlement anglais. Ainsi, on voit dans le monde anglophone la persistance du terme *National Gallery of Art*, quand il s'agit d'une collection nationale, et l'usage du terme *Museum of Fine Art*, quand il s'agit d'une collection régionale (terme commun avec les États-Unis). La National Gallery of Canada, une institution bilingue, donne la traduction de « National Gallery of Art » comme « Musée des beaux-arts ». Néanmoins, on conserve les noms anglais et donc les acronymes dérivés de l'anglais, pour indiquer les musées impliqués dans cette thèse. D'ailleurs, une des observations les plus saillantes de cette présente étude est la différence entre le modèle du musée ancré dans ses origines scientifique et populistes et le modèle de la galerie d'art privée. Ainsi cette étude utilise « galerie » pour indiquer les institutions des cas d'études et les galeries d'art privées et le mot « musée » pour indiquer les autres types de musées, en général les musées scientifiques.

INDEX – Emprunté du latin *index* (génitif *indicis*) « index - doigt de la main le plus proche du pouce qui sert en particulier pour indiquer, montrer quelque chose ». Par extension, le terme veut dire « tout ce qui indique, est révélateur, catalogue, liste, inscription ». En général, un index est une liste des sujets ou des objets, ordonnée fréquemment alphabétiquement, qui est un outil pour indiquer la localisation de données, l'information ou des connaissances plus profondes avec des références permettant de les retrouver. L'index, comme liste de sujets abordés dans un livre, apparaît aux années 1570. En tant que table brève ou liste ordonnée, l'index est devenu partie intégrante de l'informatique³⁰², car il fournit des indications en parcourant des divisions d'information et permet donc l'accès rapide aux données spécifiques. Les cartes d'index étaient importantes pour l'évolution des catalogues bibliothécaires qui, à leur tour, ont influencé grandement la méthodologie de

³⁰² Gottfried Leibniz (1646-1716), philosophe allemand mais également bibliothécaire et inventeur, a réuni l'idée des morceaux d'information (les « données ») en forme de listes avec celle d'automatisation. Voir Alex Wright, *Cataloging the World: Paul Otlet and the Birth of the Information Age* (New York : Oxford University Press, 2014), pp. 30-32.

registration (v. *sup.* « Enregistrement ») des objets muséaux en Amérique du nord (Anglais : « *index* »)

INFORMATION – En ce qui concerne l'informatique, l'information est composée de morceaux de données (v. *sup.*) traités ou interprétés par l'imposition des formes. De cette manière, l'information est liée à d'autres regroupements de données comme des listes, des inventaires et des catalogues qui deviennent similaires en format numérisé. (Anglais : « *information* »). L'information est distincte des données et de la connaissance, trois termes qui sont souvent mélangés et employés improprement.

INFORMATISER – Dérivé du terme « informatique », qui concerne le traitement automatique de l'information et ainsi les ordinateurs, « informatiser » veut dire : « appliquer les méthodes et les moyens de l'informatique » ou « rendre d'un format compatible aux ordinateurs ». Synonymes : numériser, digitaliser. La contrepartie anglaise est le mot « *computerise* » qui dérive du mot « *computer* », une machine qui calcule. Il faut souligner que le terme français englobe l'information de tout type et que le mot anglais implique plus les nombres.

INVENTAIRE – (Depuis 1313) venant du bas latin juridique *inventarium*, de *invenire* « trouver » et du participe *inveniō* (« rencontrer, trouver »), le terme original veut dire « une liste de ce qui est trouvé ». L'inventaire des musées comprend une liste des objets ou des éléments composants la collection muséale, pour énumérer et vérifier leur nombre, leur état et leur localisation ainsi que ce qui est destiné à attester de l'existence et de la propriété des objets acquis par les musées ou qui y sont déposés. Lié au mot « invention » (V. fr. *invencion*) qui veut dire « une méthode devisée d'organisation » du latin *inventionem* (nominatif *inventio*), « l'aptitude vers l'invention ; une découverte », Synonymes : catalogue, dénombrement, liste, nomenclature. Au sens muséal, l'inventaire est une liste qui vérifie la possession et le placement des objets afin d'assurer leur valeur financière. On observe dans l'histoire

muséale présenté par cette étude que « l'inventaire » et le « catalogue » deviennent de moins en moins synonymes tandis que l'importance de la valeur financière des œuvres d'art augmente. (Anglais : « *inventory* », nom et verbe).

LISTE – Suite continue, hiérarchisée ou non, de noms (de personnes ou d'objets) ou de signes généralement présentés en colonnes ; aussi « bordure, bande de papier ». La connotation d'énumération vient des bandes de papier coupés et regroupés par rapport à des catégories³⁰³. (Anglais : « *list* » nom et verbe).

NUMÉRISER – Convertir une information analogique sous forme numérique. (Anglais : « *digitise* » venant du latin *digitus* « doigt ». Noter la similarité par rapport à « *index* » (v. *sup.*)).

NOMENCLATURE – Du latin, *nomenclatura* (*nomen* « nom » et *calare* « appeler, crier ») un *nomenclator* à Rome était le titre d'un serviteur qui annonçait le nom des visiteurs. Le sens d'« une liste ou catalogue de noms » ou plus simplement « les noms » a émergé envers 1630 et est très vite est devenu entendu comme un système de dénomination méthodique des choses. L'idée est de plus en plus liée aux systèmes scientifiques de classification des spécimens. Le terme est utilisé par les musées en relation à la documentation des objets muséaux, grâce aux ouvrages de Robert Chenhall (1975, 1978; 1978), qui a établi un système de classification des objets fabriqués par l'homme. Le manuel, publié originalement en 1978 après son article sur le catalogage muséal pendant l'âge des ordinateurs, a établi des standards terminologiques au Canada et aux États-Unis pour le catalogage des collections

303. Conrad Gessner (1516-1565) a coupé des passages des livres et rassemblé les feuillages découpés selon les thèmes généraux. Puis il a sous divisé ces groupes et les mis dans les boîtes marquées avec le nom des catégories. C'était essentiellement le premier catalogue des cartes bibliothécaires. *Ibid.*, p. 20. Voir aussi : Markus Krajewski, *Paper Machines About Cards & Catalogs, 1548-1929* (Cambridge, MA : MIT Press, 2011); et Ann Blair, *Too Much to Know: Managing Scholarly Information Before the Modern Age* (New Haven, CT : Yale University Press, 2010)

d'artefacts et d'œuvres d'art visant l'automatisation des données par les nouvelles technologies. (Anglais : « *nomenclature* », nom).

RECORD – Plus commun en anglais dans le sens muséal, le « *record* » est un « témoignage, trace écrite (traditionnelle), une archive ou un enregistrement ». Venant du vieux français un « record » est un « mémoire, rapport ou assertion ». L'action comprend un sens de répétition, de récitation et de rapportage. (Anglais : « record », nom et verbe).